BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

In sto casseta mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze e prospetive;
Vogio un soldo per testa, e ghe la trova.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO V - NUMERO 2 . FEBBRAIO 1941-XIX

Sommario

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 74805 — AMMINISTRAZIONE: Via Vittorio Veneto, 34-B . Tel. 487-155 e 480-685. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie: L. 75, Estero L. 110 - Un numero L. 7. Numeri arretrati il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

DIRETTA DA VEZIO ORAZI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO V - NUMERO 2 . FEBBRAIO 1941-XIX

Composizione e montaggio dei film documentari di guerra

Film di attualità

Il film documetario di guerra rientra pienamente, per quanto riguarda le condizioni e quindi i sistemi della lavorazione, nel genere del film di attualità: sono anzi appunto queste particolari condizioni ed aspetti del lavoro che tale definizione e distinzione di genere rendono, sul piano pratico, possibile e plausibile. Di tale genere il film documentario di guerra presenta, in ogni fase della sua lavorazione, tutte le caratteristiche. Le particolari difficoltà, anzi, derivanti essenzialmente dalla pratica impossibilità di organizzare fatti e cose in funzione della ripresa e quindi dal facile verificarsi di svariatissimi imprevisti, vengono in questo caso, e per ragioni che mi pare facile intuire, ancora aumentate. Ma più che difficoltà esse vanno considerate come fattori basilari determinanti un sistema di lavorazione particolare, adeguato alle particolari esigenze e condizioni di questo genere di produzione. Un buon film di attualità, infatti, non può nascere che da una lavorazione impostata ed organizzata con criteri che tengano appunto conto di tali condizioni ed esigenze e delle caratteristiche di tutto il lavoro, non soltanto di quello di ripresa. Le caratteristiche di quest'ultimo, infatti, incidendo su quelle del materiale girato, anzi addirittura provocandole, vengono anche ad incidere, logicamente, su tutta la lavorazione successiva: dal montaggio alla sonorizzazione.

Caratteristiche fondamentali del lavoro cinematografico di attualità sono:

— cose ed avvenimenti da riprendere sono assolutamente indipendenti dalla volontà di chi esegue la ripresa;

— non possono essere noti in precedenza se non nelle loro grandissime linee e in modo, quindi, nettamente insufficiente ad una vera e propria preparazione della ripresa;

— si svolgono in una ininterrotta e non interrompibile continuità di tempo reale.

Ne deriva quindi una inversione quasi totale dei metodi di lavoro:

— non si può preparare la ripresa se non in modo molto approssimativo;

— non si può « rifare »;

— non si può comporre l'azione nell'inquadratura, bisogna tagliare l'inquadratura sull'azione;

— non si può fermare l'azione durante i cambiamenti di inquadratura.

Mentre nel film girato su sceneggiatura — con il normale sistema usato in ogni teatro di posa — l'azione che poi apparirà sullo schermo in tutto il suo svolgimento non avviene mai realmente, in continuità di tempo, dinanzi alla macchina da presa, mentre ossia un'azione viene ripresa in frammenti — già tagliati in sede di sceneggiatura — dei quali è prevista l'unione e quindi, tranne che nel tempo reale della lavorazione, *non discontinui;* nel caso invece della attualità l'azione viene tagliata in frammenti dall'operatore medesimo durante la ripresa e tali frammenti, pur essendo tra loro logicamente *discontinui* sotto ogni aspetto, devono poter dar luogo alla composizione di una azione che abbia non solo una sua logica continuità cinematografica, ma che corrisponda, almeno nelle grandi linee, al vero.

Queste caratteristiche portano subito con sè una conseguenza: la figura del regista scompare in quanto il suo lavoro non esiste, come non esiste il lavoro del soggettista e dello sceneggiatore: una infinità di fatti occasionali, che a nessuno è dato prevedere evitare o provocare, possono direttamente incidere su quei fattori che dal regista e sceneggiatore dovrebbero appunto essere stabiliti. Acquistano invece una importanza molto maggiore, come si vedrà meglio in seguito, la figura dell'operatore e del montatore.

IL LAVORO DELL'OPERATORE.

L'operatore di attualità infatti, anche se ha ricevute istruzioni (che saranno sempre state piuttosto vaghe e generiche) si trova a lavorare da solo, in condizioni sfavorevolissime, e deve non soltanto pensare alla fotografia ed alla inquadratura, ma anche, nei limiti che gli sono pos-

sibili, alla narrazione e ad una previsione, pur se molto di massima e grossolana, del montaggio: egli deve in una parola portare materiale significativo e montabile. E deve avere in tutto il suo lavoro una grande rapidità, non solo di esecuzione, ma essenzialmente di risoluzioni. Non bisogna quindi credere che bravi fotografi, con qualità di corridori per i rapidi spostamenti e qualità di muli per il trasporto delle pesanti macchine a spalla, siano i tipi più indicati per fare l'operatore di attualità.

Occorrono invece persone di una grande competenza cinematografica, non ridotta solamente al loro puro e semplice mestiere di operatori-fotografi. Occorrono persone che conoscano i modi e le leggi del cinema come linguaggio, particolarmente che conoscano le esigenze e le possibilità del montaggio. Non per nulla i buoni operatori di attualità sono perfettamente in grado di eseguire un corretto montaggio.

Ma se per compiere a perfezione e con risultati veramente brillanti questo lavoro si richiedono tali qualità, possono tuttavia essere anche necessari alcuni accorgimenti elementari che ogni operatore di attualità dovrebbe conoscere e che, non implicando difficoltà di sorta, permettono di girare un materiale buono e, particolarmente, montabile. Questi accorgimenti, che formano la tecnica elementare del lavoro di attualità, si possono così brevemente riassumere:

1) girare a macchina fissa ogni qual volta un movimento (panoramica, carrello o loro composizioni) non sia strettamente necessario o abbia particolari funzioni;

2) girare sempre un certo numero di inquadrature *varie* — che saranno per lo più primi piani e dettagli — le quali non abbiano strette e particolari relazioni cronologiche o topografiche con il rimanente materiale e che possano quindi essere inserite in montaggio con una certa libertà, onde servire da *ponti* tra inquadrature che per un qualsiasi motivo non leghino (1).

Seguendo queste elementari norme l'operatore dovrà poi preoccuparsi, specie se per un qualsiasi motivo — non essendo, ad esempio,

(1) A questo proposito e per quanto riguarda l'attualità in genere, vedi: *Montaggio delle attualità* di Fernando Cerchio su « Cinema » n. 61 e *Montaggio dei film-giornali e delle attualità* di Renato May su « Bianco e Nero » Anno III n. 6 pag. 61 e segg.

solo a girare — non potrà egli stesso pensare ad una previsione di massima del montaggio, di offrire sempre al montatore, sopratutto, la maggior scelta e il maggior numero possibile di soluzioni. Un esempio: si deve riprendere la veduta di una località, un panorama vasto. Se l'operatore eseguisce solamente una panoramica da sinistra a destra può darsi che il montatore si trovi in difficoltà nell'inserirla, o per la presenza del movimento o per la sua direzione; se invece l'operatore girerà prima a quadro fisso l'inquadratura *di partenza,* poi, eseguita la panoramica da sinistra a destra, si fermerà ancora su quella *di arrivo* e di qui ripartirà con una panoramica inversa, da destra a sinistra, per ritornare sulla inquadratura iniziale e fermarcisi nuovamente, le possibilità di scelta del montatore saranno grandissime: dall'inquadratura fissa al solo movimento nell'una o nell'altra direzione, dall'inquadratura fissa seguita dal movimento, al movimento che sosta su una inquadratura fissa e sempre con scelta della direzione del movimento, ecc. Il montatore potrà fare, in questo caso come un vero lavoro di sceneggiatura e di regia, quasi si trovasse di fronte alla realtà e dovesse decedire il modo di riprenderla, trovandosi qui se non nella possibilità assoluta di scelta tra svariatissime, infinite soluzioni, almeno nella possibilità di scelta tra un certo numero di soluzioni tipiche.

Il lavoro del montatore.

Da queste brevi premesse generali risulta chiaro come il vero lavoro di creazione e composizione del film non possa essere fatto che nella fase ultima della lavorazione: il montaggio. È qui che deve essere trovata e realizzata la continuità tra i pezzi girati.

Molto spesso è un lavoro che non parte da alcuna base già esistente o fissata in precedenza, in quanto è talvolta impossibile all'operatore girare prevedendo, anche in linea di massima, un vero e proprio montaggio, per la semplice ragione di non essere sempre solo a girare, come già ossersato, ma di girare spesso del materiale *parziale* che dovrà essere integrato con altro, da altri operatori ripreso. Oppure si tratta di materiale girato a distanza di tempo. Se infatti assai semplice è il caso del piccolo avvenimento ripreso da un solo operatore — particolarmente se si tratta di un abile operatore — o da due operatori ben affiatati, ben più complesso è il problema del montaggio quando gli

operatori siano stati parecchi e, particolarmente, quando non si tratti di un solo piccolo avvenimento, ma di un complesso di avvenimenti ed episodi numerosissimi, girati da più operatori, in un certo periodo di tempo ed in varie località. Ed è questo il caso del film di guerra. Si può anzi dire che per il passato, tranne eccezioni rare, l'attualità era per lo più ridotta sempre alle brevi proporzioni dell'avvenimento di film-giornale o, al più, del cortometraggio riguardante un avvenimento di particolare importanza, e che è stato proprio il film di guerra — il quale ha oggi tanta importanza e diffusione — a generare la necessità di un vero e porprio montaggio narrativo e spettacolare dell'attualità, per ottenerne film di respiro ed ampiezza normale.

Il lavoro di montaggio e, quindi, la figura del montatore acquistano perciò in questo genere di lavoro una importanza straordinaria. Volendo ricercare un autore del film questi è il montatore. Si può dire, anzi, che solamente in questo caso siamo di fronte al vero lavoro di montaggio come creazione.

Che l'essenza del cinema sia il *montaggio* è verità risaputa e chiarissima. Ma mentre nella normale lavorazione di film il lavoro di montaggio (non in quanto attaccatura di pezzi, che è lavoro esclusivamente materiale, ma in quanto azione, narrazione, idee cinematograficamente espresse, economia generale del film) comincia già, si può dire, sin dalla prima idea e dalla prima stesura del soggetto, per proseguire poi in trattamento, in sceneggiatura (progetto completo di montaggio) ed in realizzazione, sino al montaggio materiale, che viene quindi ridotto in gran parte ad opera di esecuzione, nella lavorazione del film di attualità, del film di guerra, invece, si può dire che tutte le fasi della lavorazione, eccettuata la ripresa, vengono condensate in una sola: il montaggio. E il montaggio è qui opera di soggetto e di sceneggiatura, di règia e di montaggio nel medesimo tempo.

Invece di sceneggiare *pensando* le immagini, i pezzi di montaggio che poi verranno girati secondo questa previsione di sceneggiatura, ed in funzione della futura loro composizione in sequenza ed in film, bisogna, nel nostro caso, sceneggiare su pezzi di montaggio già materialmente esistenti su pellicola impressionata ed immutabili. La collaborazione dell'operatore, anche del migliore, seppure importantissima, abbiamo già visto come sia sempre relativa, particolarmente se si tien conto della presenza di più operatori, che per il film di guerra è necessità assoluta. Alcuni hanno pensato, per questo, alla utilità o necessità di un

regista che coordini il lavoro dei differenti operatori. È invece più opportuno assegnare ad ogni operatore compiti particolari, in modo da evitare che tutti riprendano le medesime cose, lasciandone sfuggire altre. Un operatore, per esempio, potrà essere incaricato di girare i dettagli, un altro potrà essere incaricato della documentazione dei luoghi, un altro addetto alle riprese di personalità, ecc. Ma questa divisione di compiti — che potrà essere fatta soltanto per gli operatori che lavorano in un medesimo settore e per la quale non è assolutamente necessaria, come appare evidente, la presenza di un regista tra di essi — divisione che andrà fatta tenendo conto delle particolari capacità di ogni singolo operatore e delle possibilità che gli sono fornite dal macchinario in dotazione, non può mai essere intesa in modo ferreo ed assoluto. Sarebbe infatti ben poco intelligente operatore quello che, essendo incaricato di riprendere i luoghi delle azioni, non girasse un dettaglio fortemente significativo o si lasciasse sfuggire una azione importante, per non aver ricevuto ordini in proposito. È solamente necessario, quindi, avere operatori intelligenti e capaci e nel maggior numero possibile: spesso essi stessi concordano un piano di ripresa dividendosi i compiti, per la quale divisione di compiti, in ogni modo, saranno sempre sufficienti ordini chiari dati in partenza (1).

Il regista — se un regista si vuole ad ogni costo — deve intervenire a materiale girato, per coordinare detto materiale, per creare, da esso, il film. E il regista sarà montatore (il problema si riduce quindi ad una questione di termini, di qualifiche).

In questa fase finale e creativa non può essere esclusa la collaborazione fra diversi individui. Visionato il materiale, ad esempio, vi può essere un soggettista-sceneggiatore che *scriva* il film da comporsi, appunto, coi pezzi visionati, suggerendo, ove ciò sia possibile, riprese sussidiarie, o segnalando brani o inquadrature da ricavare da altro materiale o da altri film, onde comporre pezzi di passaggio, introduzioni, ecc. Il montatore monterà poi il film su questa traccia. In questo caso è bene affidare allo stesso sceneggiatore e soggettista la composizione del commento parlato. A volte, anzi, il soggetto per il montatore

---

(1) Per quanto riguarda la nostra attuale organizzazione cinematografica di guerra, frutto di collaborazione strettissima tra l'Istituto Nazionale LUCE e i vari organi cinematografici dell'Esercito, della Marina e dell'Aeronautica, vedi su « Cinema » n. 97: F. CERCHIO: *Servizio di guerra.*

può appunto consistere in una preventiva stesura di massima del commento parlato. Tale sistema però può presentare l'inconveniente di *legare* in certo modo il montaggio ad una traccia non propriamente cinematografica.

Vi può essere una persona, che alcuni chiamerebbero regista, che dia direttive per il soggetto e per il montaggio, per il commento parlato e sonoro (musica e rumori) e che segua il lavoro dei vari collaboratori, cercando di unificare le loro differenti attività, per dare a tutta la lavorazione un'unica direttiva. Ma, meglio che la denominazione di regista, gli sta quella di supervisore.

Normalmente, tuttavia, una persona sola, il montatore, eseguisce tutto questo lavoro. È evidente come egli in questo caso venga ad essere molto più di semplice montatore, e più di semplice montatore *debba* essere, per preparazione e per pratica attività, onde conseguire risultati eccellenti. Quando ci si trovi di fronte al montatore veramente capace e preparato per condurre da solo tutta la lavorazione, sorvegliando egli stesso i necessari collaboratori e dando quindi egli stesso le direttive, in tal caso, io credo, è dato giungere ai risultati migliori. Non si vuole con questo negare la possibilità e gli stessi vantaggi della collaborazione — che anche in questo caso, d'altronde, è ben lungi dall'essere abolita — ma mi pare evidente come si debbano ottenere migliori risultati, in un lavoro che è fondamentalmente unico, se esso viene fatto da una sola persona. Questo nostro montatore sarà quindi, come si è già detto, soggettista e sceneggiatore, mentre spetterà ancora a lui controllare il commento parlato, o addirittura prepararne un primo schema, affinchè corrisponda in tutto ai criteri ai quali egli si è ispirato per la composizione ed il montaggio del film, e sorvegliare ancora personalmente tutta la composizione e la registrazione della colonna sonora, affinchè musica e rumori, assieme al parlato, contribuiscano a valorizzare il montaggio. Questo perchè nessuno meglio di lui potrà conoscere tale montaggio anche in ogni sua minima e più riposta intenzione.

Se quindi il montaggio di un normale film-spettacolo, già studiato e previsto in sede di trattamento e sceneggiatura nei suoi valori narrativi e per quanto riguarda l'economia generale del film, consiste principalmente in un problema di *attacchi* (unione armonica e corretta di ogni pezzo di montaggio con il suo precedente e seguente) e di ritmo, tanto che c'è chi ama dividere le varie fasi della lavorazione di un film assegnando alla sceneggiatura i valori narrativi, i valori figurativi alla

ripresa ed al montaggio quelli di ritmo, nel caso dell'attualità invece e, particolarmente, data la sua maggiore complessità narrativa, del film di guerra, è al montaggio che ogni valore va riportato e, quindi, al lavoro del montatore. Per questo non ho parlato soltanto di *montaggio* dei film di guerra, ma ho detto anche *composizione*, intendendo con questo termine appunto tutta quella fase del lavoro che non è normalmente contemplata dal termine *montaggio* (attacchi e ritmo).

Criteri di montaggio.

Vi sono, in linea di massima, due differenti criteri ai quali possono informarsi composizione e montaggio di un film di guerra:

1) storico e tecnico-militare;

2) di fantasia e spettacolare.

Nel primo caso i valori più propriamente cinematografici ed espressivi in senso artistico hanno minore importanza. Le uniche cose che dovranno essere curate saranno l'assoluta rispondenza al vero e la massima chiarezza documentaria. Titoli e grafici verranno inseriti ove ciò sia necessario e si ricorrerà ancora a titoli sovrimpressi e, sempre sovraimpresse, a freccie o altri segni particolari che potranno indicare, ad esempio, determinati dettagli di una certa importanza nei campi lunghi, come avere altre funzioni, per lo più analoghe. La colonna sonora sarà composta quasi esclusivamente dal commento parlato, che dovrà aver tempo e modo di illustrare chiaramente ogni cosa. L'importanza della parte visiva in quanto cinema decade, quindi, per essere ridotta a funzioni essenzialmente illustrative. Il montaggio sarà eseguito non tanto in funzione cinematografica, quanto in funzione di tutti quegli altri elementi ai quali abbiamo accennato e che sono, fondamentalmente, estranei al cinema. Qualche esempio: la scelta dei pezzi di montaggio *buoni* sarà fatta tenendo conto del loro valore ed interesse di documentazione sotto l'aspetto militare, assai più che badando all'inquadratura, alla fotografia, ai movimenti di macchina ed alle possibilità di attacchi corretti. Nell'ordinamento di questi pezzi di montaggio non si guarderà tanto alla giustezza ed armonia degli attacchi, nè allo svolgersi armonico, continuo e cinematografico di una azione — si

intende, sempre entro determinati limiti — quanto a criteri storici o, meglio, cronistici e la loro lunghezza non sarà determinata tanto dal fattore *ritmo*, quanto dalla necessità di lasciare le immagini sullo schermo il tempo necessario per vedere tutto quanto si vuole sia visto, perchè l'immagine, ossia, possa non solo essere *percepita* ma *esaminata*. Avremo quindi sempre un ritmo lentissimo. Secondo le più elementari leggi del cinema, ad esempio, per far notare un particolare bisogna normalmente inquadrarlo a parte. Ora non sempre questo è possibile nei film di guerra. Bisognerà quindi lasciare l'inquadratura di totale sullo schermo quel tempo che sarà necessario per ricercare, individuare ed osservare il particolare dopo aver percepita la visione d'insieme.

Per tutte queste ragioni tale genere di film sarà sempre di scarso valore se esaminato da un punto di vista strettamente cinematografico. Si tratta in fondo di una forma di documentazione nella quale il cinema entra solo parzialmente e in quanto mezzo meccanico.

Film di questo genere saranno sempre, d'altronde, destinati ad un pubblico particolare, il cui interesse non è rivolto al cinema e tanto meno allo spettacolo. Per il pubblico vasto delle sale normali sono logicamente inadatti in maniera assoluta.

Per questo pubblico, e non soltanto per interessarlo, ma anche ai fini di un risultato propagandistico positivo, è invece necessario comporre film del maggior pregio cinematografico possibile e della maggiore efficacia spettacolare.

La veridicità documentaria.

Sorge a questo punto il problema della veridicità documentaria. Quand'è che un film di attualità, di guerra, un documentario in genere corrisponde esattamente al vero? Quando in esso dobbiamo vedere una falsificazione? Il problema può essere interessante, si può prestare a molte discussioni e può avere molte risoluzioni, che stanno tra due estremi: da un rigore assoluto che non consenta neppure lo spostamento, la sostituzione o il rifacimento di un particolare comune e di secondaria importanza, sino all'altro del rifacimento completo ad uso cinematografico di intere azioni o dell'intero film. Personalmente, pur ammettendo che entrambe le tendenze rappresentano due eccessi, propendo più per la seconda che per la prima. Nella prima mi pare in-

fatti sia insita una negazione assoluta del cinema nei suoi più profondi valori. Il valore documentario del cinema viene infatti ridotto al puro valore fatografico, mentre chi creda in un grande valore documentario della fotografia deve ammettere che i mezzi del cinema superano di gran lunga il fatto semplicemente fotografico. Bisogna poi ancora sfatare la leggenda della oggettività documentaria della fotografia che ha creato l'altra della oggettività del cinema. Già per quanto riguarda la fotografia, la oggettività presupporrebbe una riproduzione delle cose del tutto fisica e meccanica — e quindi fredda ed inespressiva e quindi *zero* neppur più documentaria, tranne casi particolari — ma per quanto riguarda il cinema, ove tanti altri fattori e ben più importanti entrano accanto a quelli riproduttivi fotografici, la oggettività è semplicemente una favola, per nostra fortuna irrealizzabile. Pensiamo, in una parola, che la oggettività e la veridicità del racconto cinematografico documentario non debba essere, in fondo, di natura molto differente da quella del racconto scritto, ad esempio, cronistico e letterario. Sarà importante, ossia, che con il materiale girato *si racconti*, nelle sue grandi linee, il vero.

Il soggetto e la composizione del film.

Ma se la veridicità documentaria ha da essere essenzialmente intesa come *narrazione dei fatti reali*, può allora parere che il soggetto del film sia sempre offerto dalla medesima cronaca degli avvenimenti e non debba quindi più essere creato, come si è detto, al tavolo di montaggio ed in funzione del materiale girato. Ma è appunto questo, invece, che bisogna tener presente, come esso soggetto debba essere *realizzabile* perfettamente con il materiale a disposizione e sfruttando tale materiale nel migliore e più efficace dei modi, come quindi esso debba partire e nascere dalle qualità propriamente cinematografiche di detto materiale, e ancora, bisogna tener presente, quanta differenza passi fra una pura e semplice e fredda, esatta, cronaca ed una narrazione che voglia essere viva ed espressiva, onde ottenere una sua efficacia rappresentativa e spettacolare. La pura cronaca ci condurrebbe immediatamente a quel tipo di montaggio di carattere storico-tecnico-militare del quale abbiamo già visto difficoltà e svantaggi.

Per chiarire meglio tutte le possibilità creative di questo lavoro di soggetto e meglio definire che cosa veramente si vuole intendere con esso, che sarà schema preciso di montaggio, più di ogni espressione di concetti generali varrà un elementare esempio pratico.

In un dato periodo di tempo si sono svolte su vari fronti o settori di fronte — poniamo — cinque differenti azioni, che hanno condotto alla conquista di cinque differenti località. Si deve fare un documentario complessivo su di esse. Il materiale che si presenta al montaggio è stato innanzi tutto così suddiviso per ognuna delle cinque differenti azioni:

1) avanzata;
2) preparazione di artiglieria;
3) attacco delle fanterie;
4) azioni aeree;
5) prigionieri nemici, accampamenti e trincee distrutte o abbandonate;
6) ingresso nella città occupata;
7) vedute della città occupata (rovine, postazioni difensive abbandonate, opere distrutte, ecc.);
8) lavori di sistemazione a difesa e di ricostruzione.

Tale materiale è montabile secondo soggetti completamente differenti, pur mantenendosi sempre in una veridicità documentaria. Ecco tre modi caratteristici per la composizione di tre differenti film:

1. - *Montare separatamente ognuna delle cinque differenti azioni, dall'inizio dell'avanzata sino ai lavori di sistemazione nelle località occupate.* — Questo modo di composizione del film è tipico dei casi di documentazione a carattere storico-tecnico-militare. È infatti qui logicamente necessario, allo spettatore, per maggiore chiarezza, poter esaminare ogni azione, separatamente, nelle sue premesse, nel suo svolgimento, nei suoi risultati. Le varie sequenze, riguardanti ognuna una azione, possono essere riunite assieme secondo vari criteri, geografici (partendo ad es. da una azione svolta su un settore *nord* del fronte per terminare con l'azione del settore *sud*) oppure cronologici (secondo le date di inizio delle diverse azioni, come secondo le date delle conquiste delle diverse località se le azioni, per esempio, sono state iniziate con-

temporaneamente) oppure ancora secondo criteri più particolari, che possono aver origine da fattori tipici delle differenti azioni come da particolari risultati che si vogliono ottenere dal film.

Lo svantaggio principale di questo tipo di composizione — oltre a quelli di cui già s'è detto parlando dei film a carattere tecnico-militare e derivanti essenzialmente dalla normale incompletezza del materiale girato — è principalmente quello di dar luogo non ad un film unitario e con un suo chiaro svolgimento narrativo, ma, in fondo, a cinque differenti filmetti. Si avrà così l'impressione che il film ricominci sempre da capo e le ripetizioni saranno molte, evidenti e noiose, perchè pur nella diversità delle inquadrature e delle località, il ripetersi di azioni analoghe — artiglieria in azione, aerei in volo, fanteria che avanza, visioni di rovine — risulta forzatamente monotono e disturbante. Se infatti si volesse, per una qualsiasi ragione, seguire questo criterio di composizione per un film che non abbia particolari scopi di documentazione tecnica o storica è consigliabile, allo scopo di evitare tali diffetti, svolgere in montaggio le differenti azioni con ampiezza differente — decrescente o crescente — in ognuna delle singole loro fasi. Per le fasi svolte ampiamente durante la prima azione tenersi in seguito, nelle azioni successive, sempre più all'essenziale, cercando di scartare via via maggiormente il materiale generico, per montare esclusivamente, alla fine, inquadrature che abbiano un ben definito sapore e carattere derivante da particolarità di luoghi o da particolarità di azioni. Per altre fasi di ogni azione potrà invece essere mantenuto un criterio inverso.

2. - *Attenendosi al reale svolgimento nel tempo delle cose, montare intercalate le differenti azioni che si sono svolte, in realtà, contemporaneamente.* — Si combatte contemporaneamente in tutte le zone e mentre in una già si avanza, nell'altra ancora si è alla fase di preparazione; cade per prima la città *A*, sugli altri settori del fronte si combatte ancora, ecc.; questa, in breve, la narrazione. E può parere a prima vista sia questa la soluzione migliore, anche perchè più rispondente al vero. Senonchè le difficoltà e gli inconvenienti che essa presenta possono essere numerosi. Innanzi tutto è evidente come sia più difficile raggiungere una salda, architettonica costruzione del film. Quando poi si tenga presente che la costruzione del documentario — e chiunque ha un po' di esperienza in questo genere lo può conferma-

re — ha da essere la più lineare ed elementare possibile, forse perchè l'attenzione dello spettatore, non essendo legata ed attratta da alcuna azione drammatica in divenire che veramente lo faccia partecipe dei fatti raccontati, si può facilmente disperdere, si comprenderà come tale tipo di composizione possa facilmente apparire disordinato o poco chiaro, come casuale. Anche qui il soggetto non deriva tanto da qualità cinematografiche proprie del materiale a disposizione, quanto da elementi di realistica cronistoria, in fondo estranei a tali qualità del materiale.

Si verifica quindi un po', per il complesso totale delle azioni, quanto si è già visto verificarsi per ogni singola azione nel tipo precedente di composizione e montaggio, quando esso abbia scopi di documentazione tecnico-militare.

3. - *Senza differenziare e staccare le differenti azioni comporle e montarle in una sequenza narrativa unica, quasi si trattasse di una unica azione.* — Avremo così, nel suo schema più elementare una sequenza composta nel modo seguente:

1) avanzate (di tutte le azioni);
2) preparazione di artiglieria (di tutte le azioni);
3) attacco delle fanterie (di tutte le azioni);
4) azioni aeree (di tutte le azioni, le quali potranno pure venire intercalate in vario modo durante tutto il film);
5) prigionieri nemici, accampamenti e trincee distrutte (di tutte le azioni e, quindi, le località);
6) ingressi nelle diverse città occupate;
7) vedute delle diverse città occupate, con le rovine, le eventuali postazioni difensive abbandonate, ecc.;
8) lavori di sistemazione a difesa e di ricostruzione in tutte le città occupate.

Questo tipo di composizione può ancora essere realizzato in due modi differenti:

A) *I pezzi riguardanti azioni differenti possono ancora rimanere raggruppati insieme.* — Le differenti azioni saranno quindi ancora dif-

ferenziate una dall'altra e si può ad esempio tenere, nella loro compo-sizione in film, uno schema di massima di questo tipo:

1°) - Avanzate: Azione A
Azione B
Azione C
Azione D
Azione E

2°) - Prep. Art.: Azione E
Azione D
Azione C
Azione B
Azione A

3°) - Attacco: Azione A
Azione B
Azione C
Azione D
Azione E eccetera

tenendo una costante progressione narrativa di montaggio anche nel passaggio da azione ad azione, veramente come si trattasse di una azione unica. Così nella sequenza prima, *avanzate*, si avranno le prime fasi (risveglio ad es. e adunata, o arrivo dell'ordine, o preparazione per l'avanzata e inizio della medesima) realizzate con i pezzi dell'azione A e le fasi ultime (raggiungimento delle prime posizioni di attestamento) con il materiale dell'azione E, mentre le fasi intermedie di avanzate saranno viste nelle azioni B, C e D. La fase finale di avanzata dell'azione E si legherà con la fase iniziale di preparazione di artiglieria (seconda sequenza) della medesima azione E. Si stabilirà così una continuità nar-rativa unica pur nel passaggio da azione ad azione. È chiaro però, come per realizzare questo tipo di montaggio, almeno in maniera così rigo-rosa, occorre che il materiale presenti qualità particolari.

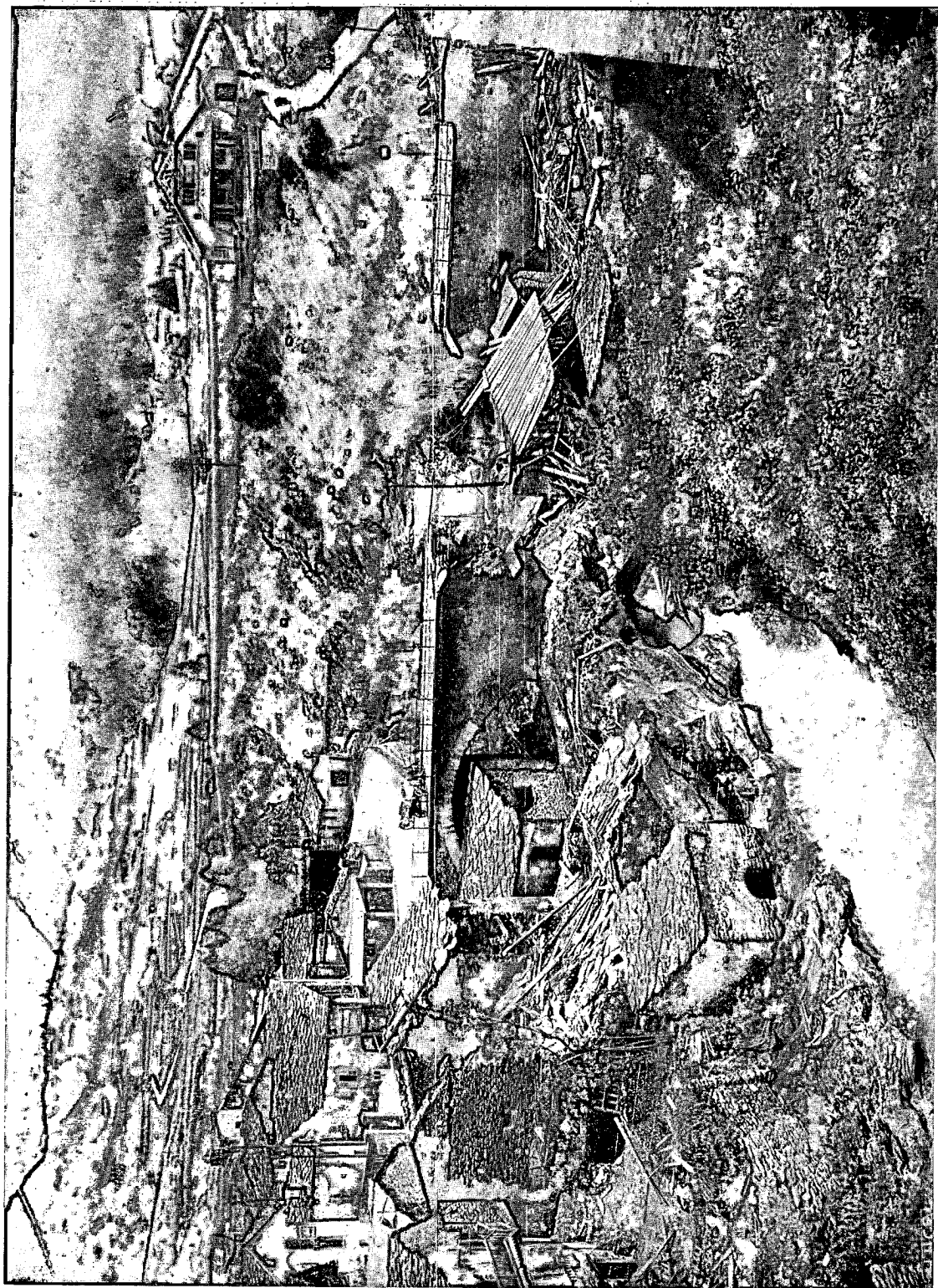
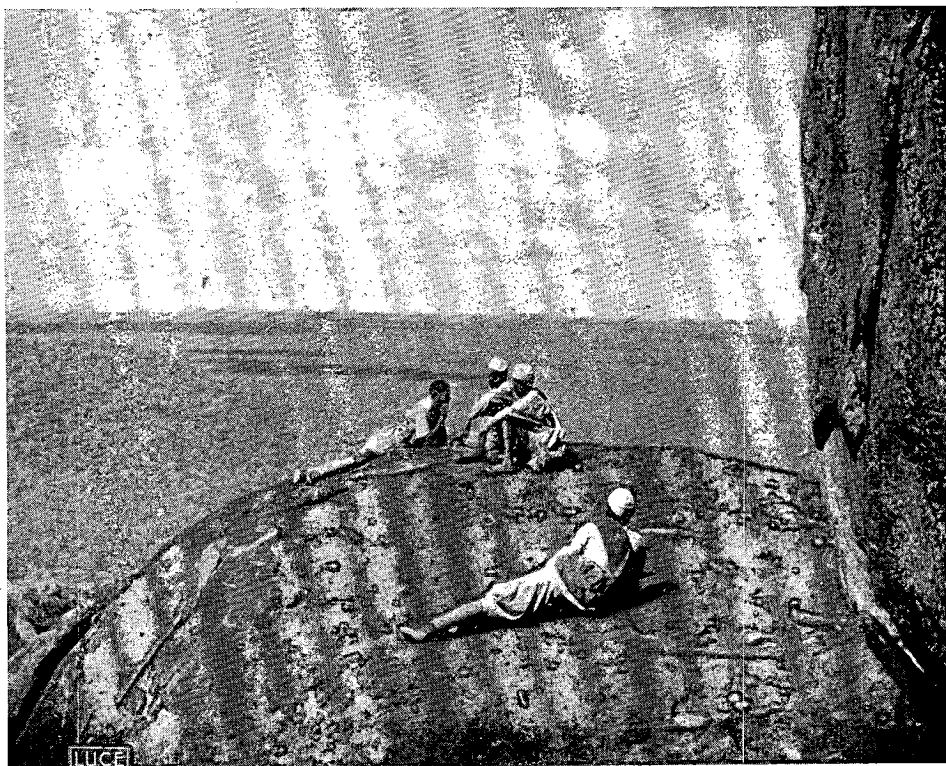
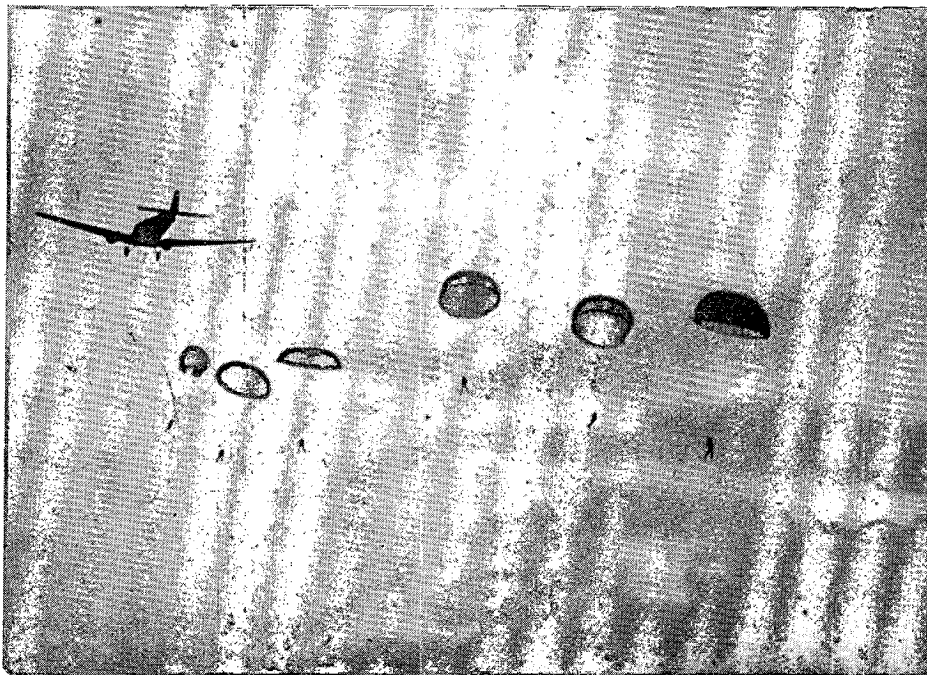
B) — *Montaggio complessivo di tutto il materiale girato senza tener conto della divisione in differenti azioni.* Usare, insomma, i pezzi con piena libertà, badando esclusivamente alla costruzione di una nar-razione cinematograficamente viva. Si otterrà una visione spettacolare

Ed. L.U.C.E.

TAVOLA II

Ed. L.U.C.E.

Ed. L.U.C.E.

Ed. L.U.C.E.

Ed. L.U.C.E.

Ed. L.U.C.E.

di insieme, sintetica, di tutto il complesso delle differenti battaglie, terminante con la conquista delle diverse città. Questo ultimo tipo di montaggio è quello che richiede meno di ogni altro qualità particolari al materiale girato: alle deficienze riguardanti una data azione può sopperire il materiale di altra azione, ed è forse questa la soluzione che può rendere il massimo effetto spettacolare.

Queste tre maniere di composizione di un film che ho brevemente esposte non rappresentano che tre maniere tipiche e ben caratteristiche. Il consigliare di seguirle in modo rigoroso, o il volerlo fare, magari divertendosi a classificare ancora tali maniere, o a dividere ognuna di queste in tipi differenti, sarebbe come voler stabilire una rettorica del montaggio. Questa esposizione ho quindi fatta a puro titolo di indicazione e di esempio, e per dimostrare anche l'esistenza e la creatività di un vero e proprio lavoro di soggetto. Penso tuttavia che uno studio ed un esame teorico, anche ridotto in schemi, di questi problemi possa sempre esser utile, anche se tutti questi schemi, nella pratica, verranno dimenticati, o per lo meno superati. Nella pratica non troveremo mai, infatti, nessun film composto su schemi così rigorosamente definiti e definibili. La scelta di un tipo di composizione o di un altro, che fa parte del lavoro di soggetto, dipenderà da una infinità di fattori, ed essenzialmente, dallo scopo che ci si prefigge e dalle possibilità del materiale a disposizione. Così ogni film verrà ad avere, in fondo, dipendendo questo anche dalle particolari sensibilità e gusto e tendenze del montatore, un tipo di composizione esclusivamente e caratteristicamente suo, anche se può rientrare, in linea di massima, in uno degli schemi esposti.

Il montaggio.

Per quanto riguarda il vero e proprio montaggio, ossia il montaggio di ogni singola sequenza, dal montaggio di piccoli *blocchi* minori, sino all'attaccatura delle differenti inquadrature, si possono qui ripetere casi analoghi a quelli esaminati per la composizione generale del film. Anche qui le soluzioni vanno da un montaggio ispirato a criteri di chiarezza espositiva con scopi di pura documentazione tecnica e militare, sino ad un libero montaggio di fantasia, di nulla preoccupato fuorchè della bellezza ed efficacia cinematografica. E le soluzioni in un senso

o nell'altro sono strettamente legate, com'è logico, alla impostazione generale che si è data al film. Determinati schemi, infatti, esaminati parlando della composizione del film, possono trovare come un loro ripetersi, in proporzioni minori, nel montaggio delle singole inquadrature.

La tecnica dell' attacco presenta le medesime caratteristiche di quella comune a tutto il cinema di attualità. Dato che nella ripresa ad ogni cambiamento di inquadratura corrisponde un passaggio di tempo, ben raramente inquadrature rappresentanti un medesimo soggetto possono venire correttamente unite, verificandosi, logicamente, tra di esse un *salto*. La loro unione può essere possibile solo qualora abbiano girato il medesimo soggetto diversi operatori con più macchine, oppure quando il movimento del soggetto si ripeta sempre uguale, o quasi, nel tempo (es.: un maglio che batte, un operaio che piccona) o, ancora, se il soggetto è fermo, e sempre solamente qualora i pezzi girati siano inquadrati con angolazioni che diano luogo ad attacchi corretti. Date queste difficoltà, particolarmente se si pensa che non sempre gli operatori possono scegliere i loro punti di vista con criteri esclusivamente cinematografici, il caso più frequente che si presenta nel montaggio delle attualità in genere e dei film di guerra è quello dell'attacco di inquadrature rappresentanti soggetti differenti. Hanno quindi molta importanza in questo genere di montaggio la giusta graduazione dei vari *piani* (normalmente bisogna evitare gli attacchi tra inquadrature riprese in piani troppo differenti, come *dettaglio* e *campo lunghissimo*; ma questa norma non può stabilire una regola assoluta) e l'armonico passaggio da una inquadratura all'altra dato dall'equilibrio di composizione figurativa e di tono fotografico che tra l'una e l'altra deve essere creato.

Negli attacchi tra le inquadrature si tratta spesso, poi, di riuscire a trovare, con una certa abilità, raccordi che anche se non rigorosi non siano tuttavia disturbati. Ad esempio, per poter unire correttamente due inquadrature nelle quali si trovi in campo la medesima persona è necessario che essa, in ognuna, ripeta praticamente in modo identico il medesimo movimento; ma, a volte, trovando, anche in movimenti differenti, due fasi di essi che siano tra loro simili si riesce a realizzare un raccordo *approssimativo* ma che tuttavia funziona egualmente nel suo rapido passare sullo schermo. Il montatore deve infatti — pur tenendo sempre presente di quanto grande e fondamentale importanza sia la correttezza degli attacchi — non formalizzarsi su di essa in modo eccessivo quando ciò possa tornare di svantaggio all'equilibrato svolgersi

di una sequenza. Il montaggio presenta tali e tanti problemi che la loro soluzione difficilmente potrà essere per ognuno perfetta quando si deve montare materiale girato senza alcuna previsione e preparazione: si dovrà allora avere il buon senso di giudicare quali sono i fattori ai quali dare importanza maggiore. E mi pare buona norma badare sempre essenzialmente al *complesso* di ogni singola sequenza.

Di molto aiuto saranno al montatore tutti quegli elementari accorgimenti che l'operatore avrà avuto in ripresa e dei quali si è detto. Inquadrature senza precisi riferimenti temporali e spaziali con le rimanenti potranno salvargli più di un attacco. Nel caso del mancato raccordo sul movimento di una medesima persona in due inquadrature, un dettaglio inserito tra l'una e l'altra — si intende in modo tale che appaia giustificato — potrà risolvere l'attacco, praticamente eliminandolo. Credo sia bene tuttavia usare con molta parsimonia di questo procedimento troppo semplicistico e del quale si fa invece uso continuo ed eccessivo.

Un buon metodo di montaggio per unire in modo strettissimo inquadrature rappresentanti soggetti differenti, rendendo quindi la sequenza più unitaria e contribuendo a far sentire nel minor modo possibile lo stacco in quanto tale — frattura — è quello di raccordare tra loro i movimenti delle differenti figure o cose in moto che si trovano al centro di attenzione di ogni differente inquadratura come si trattasse sempre della medesima persona o cosa. Muterà così sempre il soggetto, ma quello che è il movimento interno di ogni inquadratura avrà una sua continuità armonica di svolgimento. Esempio: un soldato dà un colpo di piccone, quindi rialza il piccone; a metà di questo movimento *stacco* e: un altro soldato alza una bandierina di segnalazione. L'attacco andrà fatto raccordando perfettamente il movimento del piccone che si alza con quello della bandierina. Con sequenze complete di varie inquadrature sempre raccordate in questa maniera si possono ottenere degli effetti di ritmo e di movimento. S'intende che è necessario trovare nelle varie inquadrature movimenti simili. Altro esempio, meno formale: abbiamo in una sequenza di vita al campo, cinque inquadrature di cinque differenti soldati che si fanno la barba. Con un procedimento simile a quello esaminato nella composizione di varie sequenze secondo la nostra ultima maniera, si potrà cominciare col primo soldato che si insapona il viso, per finire, raccordando via via ogni inquadratura sul movimento come si trattasse veramente di una sola

persona, con l'ultimo soldato che finisce di farsi la barba e depone il rasoio.

Se vi sono persone o cose che si muovono in determinate direzioni, la direzione del loro movimento sarà elemento utile per il raccordo e per ottenere chiarezza narrativa. Supponiamo, ad esempio, di aver da montare un pezzo che descriva una azione di bombardamento aereo: gli aerei partono, volano verso gli obiettivi, sganciano le bombe e, colpiti i bersagli, rientrano alla base. Una delle prime cose da fare è quella di dividere le inquadrature rappresentanti aerei in volo in due grandi gruppi: aerei che vanno dalla sinistra alla destra del fotogramma, e aerei che vanno dalla destra alla sinistra (1). Decidere quindi, tenendo conto della direzione che hanno i pezzi migliori di decolli e i pezzi migliori di atterraggi, con quale direzione rappresentare l'andata e con quale il ritorno. Montare allora i pezzi secondo questo criterio, che darà luogo ad una sequenza armonica e chiara, senza preoccuparsi affatto se i pezzi siano realmente stati girati durante l'andata o il ritorno, a meno che elementi evidenti lo denuncino; come, ad esempio, la visione di un apparecchio colpito dagli antiaerei. In casi simili, quando si fosse costretti forzatamente a mutare direzione è necessario cercare di passare gradualmente dall'una all'altra, con pezzi ripresi di fronte, ad esempio, con vedute dell'interno degli apparecchi nelle quali la direzione del volo rispetto al fotogramma non risulti chiarissima, con entrambi i sistemi o con altri simili.

Questi pochi cenni e questi pochi esempi non vogliono esaurire l'argomento che è praticamente inesauribile, perchè infiniti sono i casi e i problemi che si possono presentare al montatore. Non sono che notazioni di massima su casi tipici ai quali molti altri possono essere ricondotti.

Il montaggio del suono.

Un cenno particolare merita ancora il montaggio della colonna sonora, caratterizzata in questo genere di film dalla presenza del commento parlato. Tale commento, infatti, che fornisce dati utili alla com-

(1) Ecco un caso in cui il criterio scelto per la suddivisione del materiale trae origine da una particolare soluzione di montaggio.

prensione, che spiega, sottolinea determinati punti dell'azione, richiama l'attenzione su certi elementi, è quasi sempre indispensabile alla chiarezza del film e non può essere abolito che in quei rari casi in cui il montaggio abbia semplicemente valore di sintesi visiva, o di « sinfonia », come qualcuno ama dire.

Benchè il sonoro esista ormai da molti anni sembra che non tutti abbiano compreso come esso non sia in fondo che un problema di *montaggio*: montaggio della colonna in sè e, particolarmente, nei riguardi del suo accoppiamento con la scena, e montaggio che non deve avere solo lo scopo di accompagnamento realistico, ma veramente una funzione espressiva. Ma se c'è un caso particolare in cui questa elementare verità è stata ben poco compresa questo è proprio quello del film di attualità. Eppure, in esso, il raggiungimento di effetti sonori, l'impiego del suono in funzione espressiva parrebbe quasi dover venire più facile e spontaneo, essendo le colonne di film di attualità fondamentalmente asincrone: parlato di commentatore e musica sono infatti due casi tipici di asincronismo.

Come già abbiamo visto essere per la colonna scena, per la quale tutto il lavoro che normalmente è di previsione e preparazione del montaggio — sceneggiatura — viene invece fatto, si può dire, all'atto stesso del montaggio pratico, così per la colonna sonora. Solo durante il lavoro di montaggio il montatore comincerà a pensare a determinati effetti sonori che, aderenti al suo montaggio, lo valorizzino, o addirittura ne sostengano le parti eventualmente deboli. A volte, anche, esegue un determinato montaggio proprio in vista di un determinato commento sonoro, quasi la colonna già esistesse, montaggio che senza quel sonoro potrebbe addirittura risultare brutto, inefficace, se non scorretto. Non rientra quindi in questo lavoro di montaggio il solo accoppiamento della colonna sonora registrata, ma la « sceneggiatura » — diciamo così — del suono e, almeno in un caso, che vedremo, anche la stessa registrazione.

Bisogna tenere innanzi tutto conto che, per le possibiltà umane dell'attenzione dello spettatore, vi deve essere di volta in volta predominio dei due elementi: scena e suono e, in particolare, scena e parlato e che, nella colonna, vi deve essere predominio di parlato, di rumori o di musica. Pretendere da un uomo che egli senta, e percepisca nel loro valore, e comprenda, parlato, musica, rumori, contemporaneamente, mentre la sua attenzione è già attratta dalla scena mi

sembra eccessivo. Senza contare che alcune volte sulla scena compaiono anche titoli sovraimpressi o comunque scritte da leggere. Il film diventa allora per lo spettatore una nuova moderna tortura, corrispondente ad obbligare un uomo a leggere il giornale, esaminare una fotografia, sentire una musica, udire una conferenza, percepire i rumori stradali, tutto nel medesimo istante.

Ad evitare questi inconvenienti sarà sufficiente nel montaggio del suono attenersi ai seguenti criteri.

Far cadere il parlato in sincrono con quelle scene che non abbiano in sè elementi tali da interessare troppo e quindi troppo *distrarre* lo spettatore da ogni altra cosa. Il parlato avrà così il sopravvento e la scena diverrà semplice illustrazione. Bisogna tener conto che per la comprensione del parlato occorre una certa dose di attenzione. Un montaggio ed accoppiamento del parlato fatto secondo questo criterio generale non solo presenta vantaggi sotto l'aspetto della chiarezza, ma anche ai fini espressivi.

Usare i rumori non a puro scopo realistico, ma come commento con valore espressivo, ricordandosi che nessun *decreto-legge* obbliga a far sentire *tutti* i rumori e *sempre* nel film sonoro e ricordandosi ancora che non è affatto vero — come la pratica ha ampiamente dimostrato — che, messo un rumore, bisogna metterli tutti, per un criterio di unità, quasi i rumori fossero come le proverbiali ciliegie che una tira l'altra.

Il montaggio di una colonna rumori è opera di montatore nel pieno senso della parola, ossia di creatore, non soltanto di tecnico che sappia correr dietro a tutti i *botti* visibili su scene. I rumori infatti non saranno sempre ed esclusivamente sincroni. È assurdo — benchè sia stato praticato — far sentire in un film di guerra il rumore di una mitragliatrice solo durante la inquadratura in cui la mitragliatrice è visibile e farlo iniziare e finire giusto in sincrono con l'inizio e la fine della inquadratura medesima. Un simile accoppiamento di rumori danneggia il montaggio, in quanto *stacca* le inquadrature una dall'altra tendendo a creare, invece di un ambiente sonoro unico per tutta la sequenza, un ambiente sonoro differente per ogni inquadratura. Nè è sufficiente missare con tutti i rumori sincroni un generico *fondo di guerra*. Certi rumori asincroni possono avere un loro valore ed una loro efficacia solo se montati con un preciso e voluto accoppiamento e tenuti per un tempo ben calcolato.

Per il commento parlato vale sempre la norma fondamentale già esposta. S'intende che perchè sia possibile al montatore accoppiare il parlato in modo che non disturbi la scena, e non venga da essa disturbato, è necessario che il parlato medesimo sia compilato in maniera adatta. Per questo esso dovrebbe sempre venir controllato dal montatore e non è certo male se lo stesso montatore è in grado di apportare ad esso quelle modifiche che gli paiono necessarie. Molto spesso il parlato non viene registrato su una colonna a parte *premissaggio*, ma viene direttamente inciso dalla viva voce del commentatore durante il missaggio medesimo. In questo caso il montatore, che avrà già preparato il film facendo su di esso segni particolari (generalmente numeri progressivi, che corrispondono a rumori segnati in testa ad ogni brano del commento parlato sulla copia scritta che vien data al commentatore) dopo ognuno dei quali, visibili in proiezione, il commentatore inizierà la lettura del brano corrispondente, sarà bene che si trovi presente per dare ad esso commentatore i *tempi*, affinchè non solo l'inizio del brano di parlato corrisponda al punto voluto, ma anche la fine e ogni parola intermedia. E questa è un po' una forma di montaggio eseguito direttamente in registrazione.

Risultati più precisi e quindi migliori dà però sempre il montaggio di una colonna *premissaggio* a parte, che viene registrata quasi sempre *a vuoto*, ossia senza proiezione. Anche qui il commentatore dovrà prendere un *tempo* di massima. Alcune frasi, per essere più sicuri, potranno venire registrare più di una volta con tempi diversi. Ma sarà sempre facile al montatore allungare o raccorciare tali tempi, anche di quantità piuttosto considerevoli, lavorando sulla colonna.

Essenzialmente nel montaggio e nell'accoppiamento delle colonne premissaggio — musica, rumori e parlato — il montatore dovrà tener conto della loro contemporaneità, non soltanto perchè nella colonna missata i vari suoni non si disturbino a vicenda — come avviene spesso, che una entrata di parlato copra un attacco musicale particolarmente importante o un rumore che aveva un suo valore espressivo — ma anche ricercando, in tale accoppiamento di musica rumori e parlato, effetti sonori. Pensiamo a quanto possa essere efficace un attacco tra parlato e musica: il solo parlato — sul fondo silenzio — dice cose, ad esempio, che preparano un'atmosfera drammatica e esattamente alla fine del parlato inizia la musica di tono appunto drammatico. Questa soluzione dà certamente un risultato più efficace del missaggio tra le

due cose. Per quanto riguarda la musica il montatore, con quel po' di orecchio musicale che ad un montatore è assolutamente necessario, dovrà pure stare attento che il parlato cada sempre in punti tali della musica in cui l'abbassamento di volume che di questa verrà fatto in missaggio per far meglio risaltare e comprendere il parlato, non provochi uno di quei brutti e frequenti interrompimenti in pieno svolgimento tematico. Gli esempi che si potrebbero portare di cose da evitare, come di effetti da ottenere, sono infiniti. In uno studio come questo è sufficiente aver accennato a tali problemi.

IL FILM DI GUERRA È IMPEGNATIVO.

Molte delle cose sin qui dette sono comuni a tutto il cinema di attualità — e altre a tutto il cinema in genere — ma esse acquistano particolare importanza nei riguardi dei film di guerra, non solamente per l'attualità di questo genere, ma essenzialmente perchè, se comunemente il film di attualità — come si è già accennato all'inizio — non supera ristretti metraggi di avvenimenti o di brevi documentari che possono considerarsi come numeri unici di film-giornali, e che lo mantengono nei limiti della cronaca giornalistica, il film di guerra invece tende, oggi particolarmente, a divenire opera complessa di maggiori pretese e di maggior respiro, interesse e valore.

Per ottenere questi risultati, per ricavare dall'attualità veri e propri film, con un loro valore cinematografico, tutte le fasi di lavorazione debbono essere particolarmente curate in maniera insolita per l'attualità propria normalmente ad una lavorazione spicciativa di tipo giornalistico. Anche quanto si è osservato nei riguardi del sonoro è evidente come acquisti particolare importanza in questo caso. Un buon commento sonoro può infatti contribuire molto alla emotività necessaria ad un film di metraggio considerevole per sostenersi. Il normale commento sonoro delle attualità, con missaggio totale e continuato di rumori, musica, parlato che capitano piuttosto a caso uno sull'altro, ed ispirato per lo più a criteri di puro accompagnamento e rumorizzazione sincrona, può essere sopportato soltanto per la breve durata degli avvenimenti e dei film giornali. In un film complesso come il film di guerra anche la colonna sonora dovrà avere ben altra complessità di composizione e di montaggio e dovrà nascere da uno studio degli effetti più

approfondito e più lungo, onde ottenere quella varietà e quella espressività che si richiedono. Tra le cose raggiunte ed efficaci nei commenti sonori di film di guerra citerò il magnifico, intelligentissimo uso dei cori asincroni nei film di guerra tedeschi.

Queste considerazioni sulla particolare importanza, nel vasto campo del cinema di attualità, del film di guerra come viene oggi inteso, potranno anche giustificare il fatto di aver dedicato al caso particolare dei film di guerra uno studio come questo, pur se esso investe talvolta problemi generali.

FERNANDO CERCHIO

Cinema torinese?

Anche « Vent'anni in armi » è sceso in campo a farsi banditore per la rinascita di una cinematografia torinese. Non vorremmo che il camerata Capelli autore dell'articolo, insistesse troppo su quell'aggettivo torinese *giacchè la nostra cinematografia deve essere innanzi tutto nazionale, sia che le pellicole escano da cantieri di Cinecittà, di Pisorno o della Fert o le Società di produzione siano state create a Roma, Bologna o Milano.*

Non vorremmo nemmeno che l'articolista riducesse, come sembra voler fare, il problema ad una questione esclusivamente di mobilitazione di capitali. Essi infatti sono indispensabili per la creazione di un'industria che aspiri ad affermazioni serie e continuative, sia sul mercato interno che su quelli esteri ma il problema è assai più vasto, nè la presenza di un industriale, sia pure illustre come quello citato nell'articolo, può risolverlo. Tale problema è anche tecnico, artistico, morale, organizzativo, commerciale. E se bastasse un giro negli uffici di qualche magnate dell'industria, esso sarebbe risolto da un pezzo.

Anche « Bianco e Nero », è esatto, ha unito la sua voce a quella degli altri giornali e riviste per segnalare deficienze e deprecare sistemi. Ma lo ha fatto allo scopo di chiarificare certe situazioni cercando anche di indicare la giusta via da percorrere ed i rimedi da adottare.

Uomini sul fondo

« Uomini sul fondo » è una lezione di cinema puro. Queste due parole troppo usate hanno perso significato a forza di indicare una cosa irraggiungibile, un ideale che i produttori si rifiutano di considerare e una mèta che anche i più raffinati artisti riescono difficilmente a raggiungere. La gente si stanca di attendere cose incerte che non vengono mai e preferisce prender gusto alle pellicole meno pure ma reali che si proiettano di solito.

Accorgersi invece che questa purezza del cinema è molto più vicina a noi di quanto credevamo; che prima di essere un'arte il cinema è un mestiere; che il cinema puro avvince più di qualsiasi dramma inventato: ecco tante lezioni utilmente impartite da « Uomini sul fondo ».

Se questa sia arte, non sapremmo dirlo: certo è del vero cinema. Non si sente nella pellicola la personalità di un regista ma si sente la vita. Quando, per ottenere alcuni effetti voluti i personaggi recitano, la tensione diminuisce. Invece nei momenti di semplice manovra l'obbiettivo segue i movimenti con una precisione esemplare e chi lo ha guidato ha avuto un grande merito: fare all'opposto dei soliti registi avidi di esibizioni personali.

VICE

(« Tempo », 13 marzo 1941-XIX).

L'aquila e il serpente

Negli ultimi quindici anni il Messico ha avuto la sua apoteosi nell'arte: D. H. Lawrence con *The Plumed Serpent* (1926) e, meglio, con *Mornings in Mexico* (1927), Emilio Cecchi con *Messico* (1932) e le pagine messicane di *America amara* (1940); e, se arte vuol chiamarsi (il Cecchi parla di « crasse e triviali buffonaggini che, intorno a Villa, furono congegnate dalla cinematografia americana »), Jack Conway con *Viva Villa!* (1933) sceneggiato da Ben Hecht, protagonista Wallace Beery (che con Villa, al dire del Cecchi, non aveva somiglianza alcuna), e Sergei M. Eisenstein con *Thunder over Mexico* (in italiano: *Lampi sul Messico*, 1934), notevole soprattutto per la bravura fotografica dell'operatore Tissé, hanno largamente diffuso l'epopea sinistra e patetica del Messico rivoluzionario. Tutti costoro, scrittori e registi, sono stranieri; può essere interessante vedere quegli eventi cogli occhi d'un messicano. *El águila y la serpiente* di Martín Luis Guzmán ebbe vasta risonanza fin dalla sua pubblicazione (1928). Il Guzmán, nato nel Messico nel 1890, poco più che ventenne entrò nella carriera politica, si distinse come oratore in qualità di delegato della Convenzione Costituzionale Progressista, ebbe vari incarichi durante la rivoluzione di Carranza, dal quale venne fatto arrestare allorchè si schierò per Villa; ministro della guerra sotto l'effimera presidenza di Eulalio Gutiérrez, alla caduta di costui (1915) riparò in Spagna; tornò nel Messico nel 1920, fondò il giornale *El Mundo*, prese parte al movimento in favore della presidenza di Adolfo Huerta, e, fallito il movimento, si stabilì di nuovo in Spagna, dove si dedicò all'attività letteraria; tra l'altro rimise in forma e coordinò i ricordi di Pancho Villa, che furon pubblicati nel 1938 nel supplemento domenicale dell'*Universal* (Città di Messico).

El águila y la serpiente può, forse, definirsi una cronistoria degli avvenimenti della rivoluzione « costituzionalista » a cui il Guzmán prese parte. Ma è una cronistoria *sui generis*, che varia dal *reportage* alla scrittura d'arte. Libro ineguale, accanto a capitoli densi e vibranti, svolge un cicaleccio talvolta pittoresco, più spesso banale: ma l'atteggiamento dell'autore, tutt'altro che smaliziato, assicura sapor di freschezza anche alle parti più fiacche, anche a quei primi capitoli (l'avventura con la « bella spia ») che potrebbero scoraggiare un lettore di difficile contentatura. Fosse tutto nella chiave dei capitoli forti, il libro sarebbe potuto riuscire un fosco capolavoro; ma il Guzmán non l'ha

concepito costruttivamente, non s'è preoccupato di dare unità di colorito; ha descritto con eguale facilità una cena succulenta, il soggiorno in un albergo di lusso, un viaggio in treno, una fucilazione, sempre con ingenua volubilità e quell'abbondanza di particolari che, nei momenti di maggiore impegno, dà alle cose descritte la loro indimenticabile fisonomia. Ma forse è una pretesa di noi stranieri voler distinguere l'essenziale dall'insignificante nel Messico di Guzmán: il suo Messico ha anche molto di ordinario, di provinciale, di dozzinale; e forse tutto ciò è pure essenziale, poichè qual paese potrebbe reggere a una continua atmosfera di tragedia? Deploriamo soltanto che il film, che ha voluto darci del Messico soltanto il profilo drammatico, sensazionale, non sia stato capace di creare nulla che possa stare accanto alle pagine del Guzmán, delle quali diamo qui un saggio. Avremmo potuto scegliere anche altri capitoli: per esempio: *Una noche de Culiacán, La « araña » homicida, Pancho Villa en la cruz, La muerte de David Berlanga,* ma ci siam decisi per *La fiesta de las balas* anche perchè codesto capitolo apparve in versione parziale e qua e là poco corretta nell'*Italiano* del marzo 1931: costì si tagliava tutta la seconda parte, col « notturno » del finale che forse non parve al traduttore (o al direttore del giornale) dello stesso calibro di ciò che precedeva, mentre la sua nota atrocemente elegiaca è non meno caratteristica della asciutta precisione della prima parte. La quale può far pensare a certe pagine del Hemingway; ma ogni derivazione dello scrittore nordamericano dal messicano mi pare esclusa dalle date: *In our time,* il primo libro di Hemingway, è del 1925, mentre *El águila y la serpiente* uscì nel 1928; d'altra parte una derivazione di tecnica da parte del Guzmán è da escludersi. Tanto si prestava al cinematografo la rivoluzione messicana, che i protagonisti di essa con le loro schiere formarono oggetto di un film precursore dei nostri documentari. La rappresentazione di questa « película de las gestas revolucionarias, tomadas sobre el proprio campo » è descritta dal Guzmán. Non avendo egli coi suoi amici trovato posto nella sala del teatro dove si proiettava, pensò di vederla ponendosi dietro allo schermo, sul palcoscenico, e per poco non gli costò la vita, chè la figura di Venustiano Carranza la quale appariva continuamente nel film finì per irritare i suoi oppositori nel pubblico, e l'irritazione culminò in un fuoco di fila di spari contro lo schermo, allorchè si vide Carranza entrare a cavallo in Città di Messico. I proiettili passarono poco al disopra delle teste degli spettatori sul palcoscenico. Se Carranza fosse entrato in Città del Messico a piedi anzichè a cavallo — osserva il Guzmán — le palle avrebbero colpito non ombre, ma bersagli umani. La cosa del resto può sorprendere noi assai più dei messicani, poichè al Messico le pistole, come si suol dire, quasi « sparan da sè ».

Mario Praz

* * *

La battaglia, in tutto fruttifera, era terminata lasciando in mano di Villa non meno di cinquecento prigionieri. Villa ordinò di separarli in due gruppi: da una parte, i volontari orozquisti che chiamavan « rossi »; dall'altra, i federali. E siccome si sentiva già abbastanza forte per atti di grandezza, risolvette di fare un castigo esemplare coi prigionieri del primo gruppo, mostrandosi invece generoso con quelli del secondo. I « rossi » sarebbero stati passati per le armi prima che annottasse; i federali avrebbero avuto la scelta o di unirsi alle truppe rivoluzionarie o di tornarsene a casa con la promessa di non riprendere le armi contro la causa costituzionalista.

Rodolfo Fierro, com'era da attendersi, fu l'incaricato dell'esecuzione, alla quale dedicò, senz'altro, l'efficace diligenza che già gli pronosticava sì buona strada nell'animo di Villa, o del suo « capo », com'egli diceva.

Calava la sera. I rivoluzionari, dopo aver levato il campo, stavan riconcentrandosi lentamente intorno all'umile villaggio che era stato l'obiettivo dell'azione. Freddo e insistente, il vento della pianura di Chihuahua cominciava a staccarsi dal suolo e tormentava i gruppi di cavalieri e di fanti: gli uni e gli altri si mettevano al riparo contro le case. Ma Fierro — che non si lasciava mai trattenere da nulla o da nessuno — non pensava di schivare un'arietta fresca che tutt'al più faceva prevedere la gelata della notte. Spronò il suo cavallo di anca corta, contro il cui pelame scuro, lordo della polvere della battaglia, sfregava l'orlo del *sarape* (1) grigio. Andava al passo. Il vento gli colpiva la faccia in pieno ma egli non s'industriava d'evitarlo appuntando il mento al petto, nè alzando le pieghe del rimbocco del mantello. Teneva eretta la testa, rigido il busto, ben piantati i piedi nelle staffe, e elegantemente piegate le gambe tra i finimenti di campagna assicurati alle cinghie della sella. Non lo vedeva alcuno, se non la desolazione della pianura e qualche soldato che passava in distanza. Ma egli, forse involontariamente, muoveva le redini in modo che l'animale alzava le zampe come per far bella

(1) Il mantello messicano, rettangolare, orlato di frange sui lati più corti, e con un'apertura nel centro per far passare la testa.

mostra a un passeggio. Fierro era contento: lo ingombrava il piacere della vittoria — la vittoria in cui non credeva mai finchè non si compiesse la rotta completa del nemico — e la sua allegria interiore affiorava in sensazioni fisiche che volgevano in piacere la raffica del vento e l'andatura del cavallo dopo quindici ore senza smontare. Sentiva come una carezza la luce del sole: un sole un po' stento, un sole prematuramente ravvolto in fulgori d'incendio.

Giunse al recinto dove teneva chiusi, come un armento, i trecento prigionieri « rossi » condannati a morire, e si fermò un istante a contemplare al di sopra dello steccato. Pel loro aspetto quei trecento seguaci di Huerta sarebbero potuti passare per altrettanti rivoluzionari. Erano della razza pura di Chihuahua: alti i corpi, asciutte le carni, robusti i colli, ben conformati gli omeri su schiene vigorose e flessibili. Fierro considerò con un'occhiata il piccolo esercito prigioniero, ne stimò il valore guerriero — e la valentia — e sentì una pulsazione singolare, un fremito che gli scendeva dal cuore, o dalla fronte, fino all'indice della mano destra. Senza volere, la palma di quella mano andò a posarsi sull'impugnatura della pistola.

— Una battaglia, questa — pensò.

A tutto indifferenti, i soldati di cavalleria che vigilavano sui prigionieri non gli facevano attenzione. Non li preoccupava altro che la molestia di dover montare una guardia faticosa — una guardia incomprensibile dopo l'eccitazione del combattimento — e che esigeva da loro che tenessero pronta la carabina, il cui calcio appoggiavano sulla coscia. Di quando in quando, se qualche prigioniero s'appartava dal gruppo, i soldati puntavano con aria risoluta, e, se era necessario, facevano fuoco. Allora un'ondata increspava il perimetro informe della massa dei prigionieri, che si piegavano per evitare il colpo. La pallottola passava al largo o abbatteva alcuno di essi.

Fierro avanzò fino alla porta del recinto, gridò a un soldato, che venne a far scorrere le spranghe, e entrò. Senza togliersi il *sarape* di sugli omeri mise piede a terra. Il salto gli disfece il rimbocco. Aveva le gambe intorpidite dalla stanchezza e dal freddo: le stirò. Si aggiustò le due pistole. Quindi si mise a osservare lentamente le disposizioni dei recinti e le loro varie divisioni. Fece alcuni passi, senza lasciar andare la briglia, fino a uno degli steccati. Passò la briglia, per assicurare il cavallo, nell'interstizio di due tavole. Tolse dalle fonde della sella qual-

cosa che si mise nelle tasche della giacca, e attraversò il recinto a poca distanza dai prigionieri.

I recinti eran tre, e comunicavan tra loro per porte interne e strette corsie. Da quello occupato dai prigionieri Fierro passò in quel di mezzo, facendo sgusciare il corpo tra le spranghe della porta. Passò quindi all'altro. Costì si fermò. Dalla sua figura, grande e prestante, emanava un'aura strana, alcunchè di superiore, di magico, e al tempo stesso di consono al triste abbandono del recinto. Il *sarape* gli era scivolato di dosso fino a restare appeso solo alle spalle: le frange delle estremità strascinavano in terra. Il suo cappello, grigio e ampio di falda, si tingeva di rosa nel ricevere obliquamente la luce dell'occaso. Attraverso gli steccati, i prigionieri lo vedevan di lontano, che volgeva loro le spalle. Le sue gambe formavano un erculeo compasso e scintillavano: il cuoio dei gambali brillava nella luce della sera.

A un centinaio di metri, al di fuori dei recinti, stava il comandante della truppa incaricata dei prigionieri. Fierro lo vide e gli fece segno d'avvicinarsi. L'ufficiale cavalcò fino al punto dello steccato più prossimo a Fierro. Questi camminò verso di lui. Parlarono. A momenti, nel corso del colloquio, Fierro veniva indicando vari punti del recinto dove si trovava, e di quello contiguo. Poi, movendo la mano, descrisse una serie di evoluzioni che l'ufficiale ripetè come nell'intento di comprender meglio. Fierro insistette due o tre volte in una manovra apparentemente molto importante, e l'ufficiale, sicuro degli ordini, si diresse al galoppo al recinto dei prigionieri.

Allora Fierro tornò nel mezzo del recinto, di nuovo intento a studiare la disposizione degli steccati e altri particolari. Quel recinto era il più vasto dei tre, e, a quel che pareva, il primo in ordine — il primo relativamente al villaggio. Due dei suoi lati avevano ciascuno una porta verso la campagna: porte d'assi più malconce — pel maggior uso — di quelle dei recinti posteriori, ma di legni più robusti. Da un altro lato s'apriva la porta che dava nel recinto attiguo. E l'ultimo lato infine non era un semplice steccato di tavole, bensì un muro di *adobe* (1), di non meno di tre metri d'altezza. Il muro avrà misurato circa sessanta metri di lunghezza, dei quali venti servivan di fondo a un capanno o presepe,

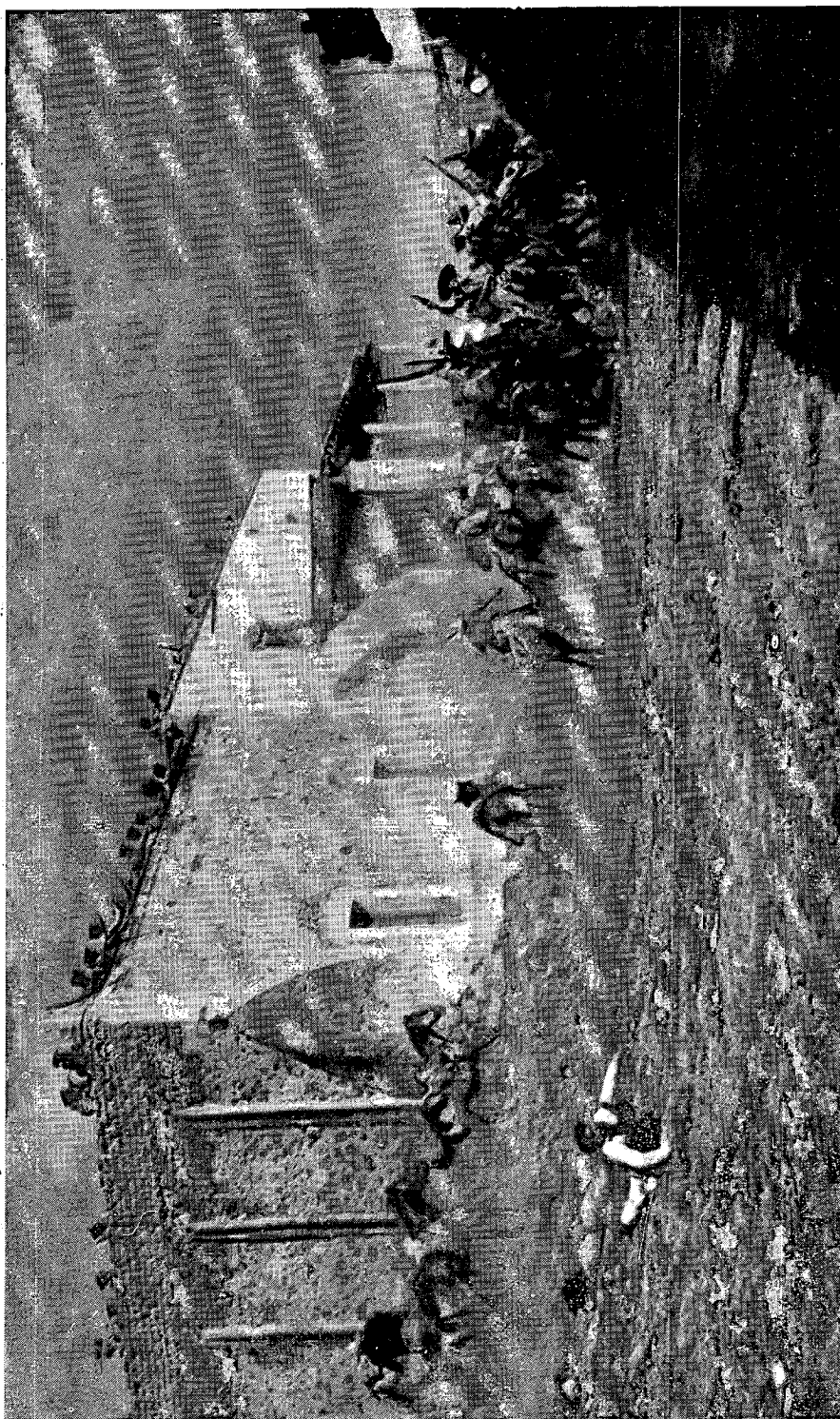
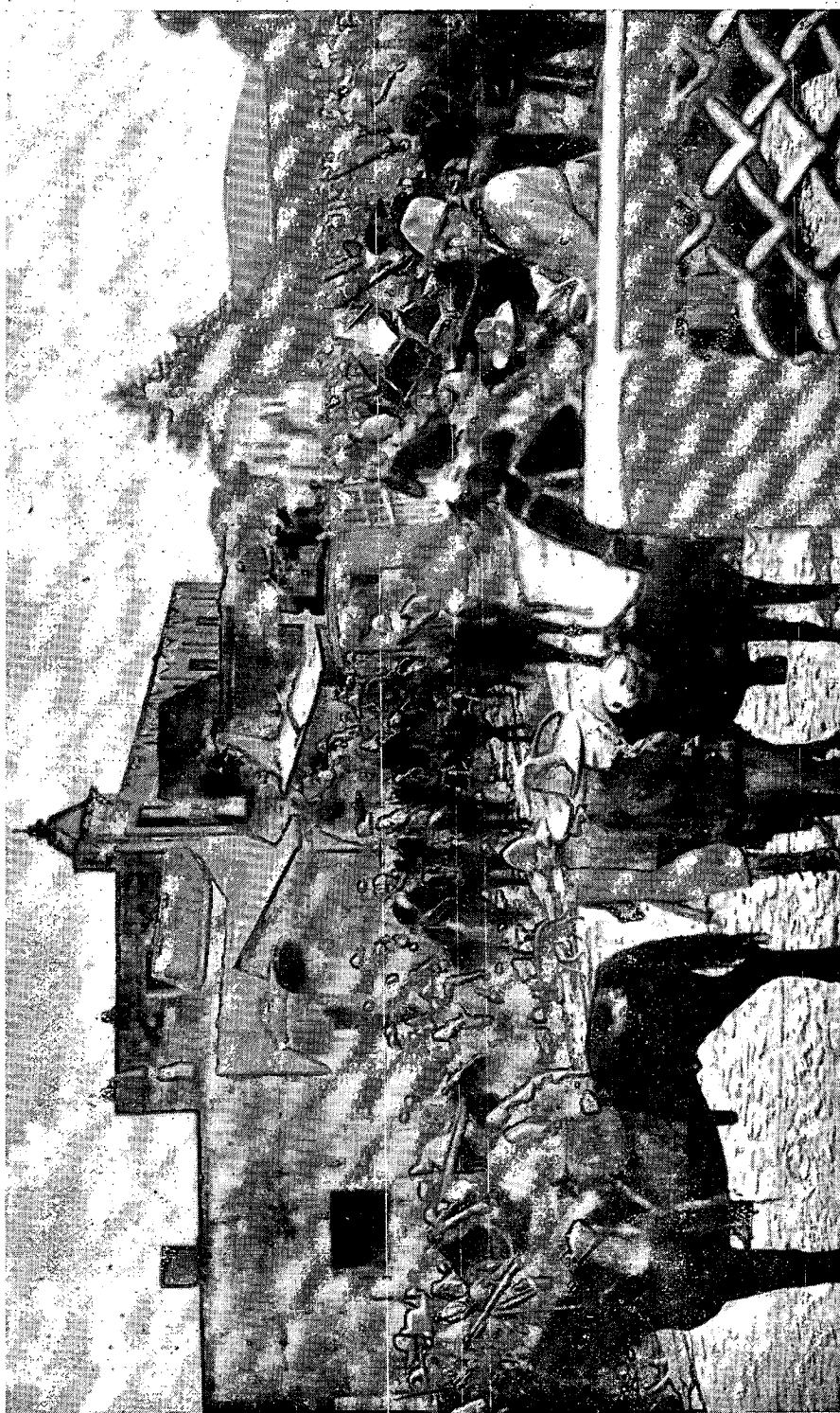
(1) Sorta di mattoni non cotti di cui son fatte le case nel Messico; son formati di fango e paglia seccati al sole.

Lampi sul Messico

Lampi sul Messico

Lampi sul Messico

Lampi sul Messico

TAVOLA VII

Viva Villa!

Viva Villa!

il cui tetto calava dalla cresta di pruni e di terra (1) e poggiava, da una parte, sui pali, prolungati, dell'estremità di uno degli steccati che confinavan colla campagna, dall'altra su una parete, pure di *adobe*, che partiva ad angolo retto dal muro, e avanzava di circa quindici metri nel mezzo del recinto. Sicchè tra il capanno e lo steccato del recinto attiguo rimaneva uno spazio serrato da pareti massicce su due dei suoi lati. In quel cantone il vento della sera ammonticchiava l'immondizia e faceva risuonare con ritmo anarchico, sbattendola contro la sponda d'un pozzo, una secchia di ferro. Dalla sponda del pozzo si levavano due rozzi pali forcuti, sui quali posava trasversalmente un altro, da cui pendeva una carrucola con la catena, che pure risuonava mossa dal vento. Sulla cima d'una delle forche un uccello, grande, immobile, biancastro, si confondeva con le punte torte del palo secco.

Fierro si trovava a cinquanta passi dal pozzo. Fissò gli occhi un secondo sulla calma figura dell'uccello, e come se la sua presenza quadrasse appuntino con le sue riflessioni, senza cambiar volto nè positura, nè atteggiamento, estrasse lentamente la pistola. La canna dell'arma, lunga e polita, si convertì in roseo dito alla luce dell'occaso. A poco a poco il gran dito s'andò drizzando fino a indicare nella direzione dell'uccello. Risuonò lo sparo — secco e perduto nell'immensità della sera — e l'uccello cadde al suolo. Fierro rimise la pistola nella fondina.

In quel momento un soldato, scalando lo steccato, saltò nel recinto. Era l'attendente di Fierro. Aveva fatto il salto da così alto che ci vollero parecchi secondi prima che si raddrizzasse di nuovo. Lo fece alla fine e si diresse verso il punto dove stava il suo padrone. Senza volger la faccia Fierro gli chiese:

— Che succede di loro? Se non vengon subito mancherà il tempo.

— Pare che stian venendo — rispose l'ordinanza.

— Allora, tu mettiti qui immediatamente. Fammi vedere, che pistola porti?

— Quella che m'avete dato voi, capo. La « mitigüeson ».

— Dammela qua, allora, e prendi quelle cassette di munizioni. Quanti colpi hai?

— Un quindici dozzine con quelli che ho raggranellati oggi, capo. Altri si son trovati provvisti, io no.

---

(1) *Barda*, rivestimento di spine o stecchi assicurato con terra o pietre sulla cima dei muri o dei recinti.

— Quindici dozzine?... T'ho detto l'altro giorno che se seguitavi a vendere le munizioni per ubriacarti, t'avrei messo una pallottola nella pancia...

— No, capo.

— No capo che?

— Che mi ubriaco, capo, però non vendo le munizioni.

— Dunque all'erta, perchè mi conosci. E adesso sta sveglio perchè mi riesca bene questa faccenduola. Io sparo e tu carichi le pistole. E sta bene a sentire questo che ti dico: se per colpa tua mi scappa soltanto uno dei « rossi », ti stendo con loro.

— Ah, che capo!

— Così come hai sentito.

L'attendente stese per terra la sua coperta e ci vuotò sopra le cassette di cartucce che Fierro aveva finito di dargli. Poi si mise a estrarre a uno a uno i colpi che recava nelle cartuccere del cinturone. Voleva farlo tanto in fretta che ci metteva di più a contare. Era nervoso; gli s'impicciavano le dita.

— Ah, che capo! — seguitava a pensare tra sè.

Frattanto, oltre lo steccato che dava sul recinto attiguo, vennero comparendo soldati di quelli della scorta. Montati a cavallo, sovrastavano di mezzo busto l'estremità delle assi. Molti altri si distribuirono lungo gli altri due steccati.

Fierro e la sua ordinanza erano i soli che stessero dentro al recinto: Fierro con una pistola in mano e il *sarape* scivolato ai suoi piedi; l'attendente rannicchiato in atto di disporre sulla sua coperta le file di cartucce.

* * *

Il comandante della scorta entrò a cavallo per la porta di comunicazione col recinto attiguo, e disse:

— Tengo pronti i primi dieci. Te li mando?

Fierro rispose:

— Sì, però prima avvertili di che si tratta. Quando spunteranno dalla porta, io comincerò a far fuoco su di loro: quelli che arriveranno alla cresta del muro e la salteranno, resteran liberi. Se qualcuno non vuole entrare, tu sparalo.

L'ufficiale tornò donde era venuto, e Fierro, la pistola in pugno, si tenne attento, con gli occhi fissi sullo stretto spazio da cui stavano per irrompere i prigionieri. S'era collocato abbastanza vicino allo steccato divisorio perchè, nel far fuoco, le palle non cogliessero i « rossi » che ancora fossero dall'altra parte: voleva attenersi lealmente alla promessa. Però la sua vicinanza alle assi non era tanta che i prigionieri, appena cominciata l'esecuzione, non scoprissero, all'atto stesso di varcare la porta, la pistola che li avrebbe presi di mira a venti passi. Alle spalle di Fierro il sole occiduo convertiva il cielo in una luminaria rossa. Il vento seguitava a soffiare.

Nel recinto dove stavano i prigionieri crebbe il rumor delle voci — voci che i sibili del vento disperdevano, voci come di butteri incitanti la mandria. Era difficile la manovra di far passare dall'ultimo recinto a quello di mezzo i trecento uomini condannati a morire in massa; il supplizio che li minacciava faceva contrarre la moltitudine con sussulti d'orgasmo isterico. Gridavano i soldati della scorta, e ogni minuto gli spari di carabina raccoglievan le grida sulla punta d'una frustata.

Dei primi prigionieri che arrivarono al recinto di mezzo un gruppo di soldati segregò dieci. I soldati non erano meno di venticinque. Spingevano i cavalli addosso ai prigionieri per costringerli ad andare: appoggiavan loro contro la carne le bocche delle carabine.

— Traditori! Figli della galera! Ora staremo a vedere come correte e saltellate. Andate per costà voi, traditori!

E così li fecero avanzare fino alla porta all'altro lato della quale stavan Fierro e il suo attendente. Lì s'accentuò la resistenza dei « rossi »; ma l'urto dei cavalli e la canna delle carabine li persuasero a optare per l'altro pericolo, pel pericolo di Fierro, che non era a un dito di distanza, ma a venti passi.

Subito che apparvero nella sua visuale, Fierro li salutò con una frase strana: una frase a un tempo affettuosa e crudele, d'ironia e di speranza:

— Andatevene, figliuoli: chè soltanto io tiro e son cattivo tiratore!

Quelli saltabeccavano come capre. Il primo cercò di scagliarsi su Fierro, ma non aveva fatto tre salti che cadde crivellato dai colpi dei soldati disposti lungo lo steccato. Gli altri corsero di carriera verso il muro — una corsa pazza che parve loro come di sogno. Vedendo la vera del pozzo uno cercò di rifugiarsi lì: la pallottola di Fierro lo raggiunse

per primo. Gli altri continuarono ad allontanarsi; ma caddero a uno a uno — in meno di dieci secondi Fierro sparò otto volte —, e l'ultimo cadde nell'atto di toccar con le dita i mattoni che per un capriccio strano separavano in questo momento la regione della vita dalla regione della morte. Alcuni corpi dettero ancora segni di vita: i soldati, dal loro posto, tiraron su di loro per finirli.

E venne un altro gruppo di dieci, e poi un altro, e un altro, e un altro. Le tre pistole di Fierro — due sue, l'altra dell'attendente — s'alternavano con ritmo perfetto nella mano omicida. Ciascuna sparava sei volte — sei volte senza mirare, sei volte alla sola vista — e cadeva poi nella coperta dell'attendente. Costui faceva saltar via i bossoli bruciati e ne metteva dei nuovi. Poi, senza cambiar di posizione, tendeva la pistola a Fierro, che l'agguantava mentre lasciava cader l'altra. Le dita dell'ordinanza toccavan le pallottole che dopo pochi secondi avrebbero stesi morti i prigionieri; ma lui non alzava gli occhi per vedere quelli che cadevano. Tutta la sua coscienza pareva concentrarsi sulla pistola che maneggiava, e sui proiettili, dai riflessi d'oro e d'argento, sparpagliati per terra. Due sensazioni occupavano tutto il fondo del suo essere: il peso freddo delle cartucce che stava introducendo negli orifizi del tamburo; il contatto dell'epidermide liscia e calda dell'arma. In alto, al di sopra della sua testa, si succedevan gli spari coi quali il suo « capo » si abbandonava al piacere di colpire nel segno.

L'angoscioso fuggire dei prigionieri anelanti al muro di salvezza — fuga della morte in una sinfonia spaventosa dove lottavano come temi reali la passione d'uccidere e l'ansia inesauribile di vivere — durò circa due ore.

E neanche un istante Fierro perdette il polso o la serenità. Tirava su bersagli mobili e umani, su bersagli che facevan salti e sgambetti tra pozze di sangue e cadaveri in pose inverosimili, ma tirava senz'altra emozione che quella di errare o di dar nel segno. Calcolava fin la deviazione della traiettoria per via del vento, e la correggeva da uno sparo all'altro.

Alcuni prigionieri, invasati dal terrore, cadevano in ginocchio all'atto di varcare la porta: la pallottola li piegava in due. Altri ballavano una danza grottesca al riparo della vera del pozzo finchè la palla li curava della loro frenesia o li faceva cader feriti sulla bocca del vano.

Quasi tutti si precipitavan verso la parete di *adobe* e s'industriavano di scalarla arrampicandosi sui mucchi di corpi intrecciati, caldi, umidi, fumanti: la pallottola paralizzava anche loro. Alcuni riuscivano a inchiodar le unghie nel rivestimento di terra della cresta; ma le loro mani, agitate da un'intensa ansia di vita, si cambiavano subitamente in mani moribonde.

Vi fu un momento in cui l'esecuzione in massa si ravvolse in un clamore tumultuoso tra cui s'inalzavano gli schiocchi secchi degli spari smorzati dalla immensa voce del vento. Da una parte dello steccato gridavano quelli che avevano sfuggito la morte e morivano in fondo; dall'altra, quelli che si difendevano dall'urto dei cavalli e cercavan di rompere il cerchio che li serrava verso la porta terribile. E al gridio degli uni e degli altri s'aggiungevano le voci dei soldati distribuiti torno torno agli steccati. Questi s'eran venuti eccitando col fracasso degli spari, con la destrezza di Fierro e coi lamenti e il gestire frenetico di quelli che morivano. Salutavano con esclamazioni di gioia la giravolta che facevano i corpi cadendo: vociferavano, gesticolavano, si sganasciavan dalle risa nel far fuoco sui mucchi di carne umana in cui avvertivano il menomo indizio di vita.

L'ultimo plotone di giustiziati non fu di dieci vittime, ma di dodici. I dodici entrarono nel recinto della morte urtandosi tra loro, procurando ciascuno di proteggersi col gruppo degli altri a cui cercavano di andare innanzi nell'orribile corsa. Per avanzare andavan tutti gobbi sui cadaveri affastellati, ma la pallottola non errava per codesto: con precisione sinistra colpiva uno dopo l'altro e li lasciava a metà strada dal muro — braccia e gambe aperte — abbracciati al mucchio dei loro fratelli immobili. Uno di essi, tuttavia, l'ultimo che restava in vita, riuscì a raggiungere addirittura la cresta e a valicarla... Il fuoco cessò di repente e il drappello di soldati fece croccio nell'angolo del recinto attiguo per vedere il fuggitivo.

La sera si faceva grigia. La vista dei soldati ci mise ad avvezzarsi al baluginare interferente delle due luci. Dapprima non videro nulla. Poi, laggiù lontano, nell'immensità della pianura mezzo in ombra, cominciò a distinguersi un punto mobile, un uomo che correva. Tanto si piegava il corpo nel correre che a momenti lo si sarebbe confuso con qualcosa che strisciasse rasente a terra.

Un soldato prese la mira:

— Ci si vede male... — disse, e sparò.

La detonazione si perdette nel vento del crepuscolo. Il punto continuò la sua corsa.

* * *

Fierro non s'era mosso dal suo posto. Stanco il braccio, lo tenne a lungo penzoloni. Poi notò che gli doleva l'indice e alzò la mano sotto gli occhi: nella semioscurità constatò che il dito gli s'era gonfiato leggermente. Lo premette con delicatezza tra le dita e la palma dell'altra mano. E così stette, per un bel po', tutto dedito alla dolcezza d'un soave massaggio. Alla fine si chinò per raccattare il *sarape*, di cui s'era sbarazzato fin dal principio dell'esecuzione; se lo gittò sulle spalle, e camminò per mettersi al riparo del presepe. Tuttavia, fatti pochi passi, si fermò e disse all'attendente:

— Quando avrai terminato, porta dentro i cavalli.

E seguitò ad andare.

L'ordinanza riuniva i bossoli bruciati. Nel recinto attiguo i soldati della scorta smontavano, parlavano, canterellavano. L'ordinanza li ascoltava in silenzio e senza levare il capo. Poi si drizzò lentamente. Raccolse la coperta per le quattro cocche e se la gittò in spalla: i bossoli vuoti risuonaron dentro con un bubbolio sordo.

S'era fatta notte. Brillava qualche stella. Brillavano le piccole luci dei sigari al di là delle assi dello steccato. L'ordinanza si mise a camminare a passi lenti, e così arrivò, per metà a tastoni, fino all'ultimo dei recinti e di là tornò alquanto indietro tirando i cavalli per la briglia — quello del suo padrone e il suo — e, su una spalla, la gualdrappa di campagna.

S'avvicinò al presepe. Seduto su di una pietra, Fierro fumava nell'oscurità. Il vento sibilava tra gl'interstizi delle tavole.

— Togli la sella e stendimi il letto — ordinò Fierro — non ne posso più dalla stanchezza.

— Qui in questo recinto, capo? Qui...?

— Sì, qui. Perchè no?

L'attendente fece come gli veniva ordinato. Tolse le selle e stese le coperte sulla paglia, mettendo insieme una specie di cuscino con lo

zaino e i finimenti. E dopo pochi minuti che Fierro s'era disteso lì sopra s'addormentò.

L'ordinanza accese la sua lanterna e prese le necessarie disposizioni perchè i cavalli passassero bene la notte. Poi spense la luce, si ravvolse nella sua coperta e si sdraiò ai piedi del suo padrone. Ma un momento dopo si levò su di nuovo, piegò i ginocchi, e si fece il segno della croce. Quindi tornò a stendersi sulla paglia.

Passarono sei, sette ore. Il vento era caduto. Il silenzio della notte s'imbeveva di luce lunare. Di quando in quando risuonava vicino lo stronfiare di qualche cavallo. Il chiaro di luna brillava sulla superficie ammaccata del secchio del pozzo e faceva ombre precise nell'incontrarsi con tutti gli oggetti — con tutti, eccetto che coi mucchi di cadaveri. Questi si levavano, enormi nel mezzo di tanta quiete, come colline fantastiche, colline di forme confuse, incomprensibili.

L'azzurro argento della notte si spandeva sui cadaveri come la più pura luce. Ma insensibilmente quella luce notturna andò cangiandosi in voce, una voce altrettanto irreale e notturna. La voce divenne distinta: era una voce appena percettibile, spenta, dolente, moribonda, ma pur chiara nel suo tenue contorno come le ombre che la luna disegnava sulle cose. Dal fondo di uno dei mucchi di cadaveri la voce pareva sussurrare:

— Ahi..., ahi...

Poi cessò, e l'azzurro d'argento della notte tornò ad essere soltanto luce. E la voce s'udì nuovamente:

— Ahi..., ahi...

Freddi e inerti da parecchie ore, i corpi affastellati nel recinto continuavano a essere immobili. I raggi della luna affondavano in essi come in una massa eterna. Ma la voce tornò:

— Ahi..., ahi..., ahi...

E quest'ultimo « ahi » giunse fino al luogo dove dormiva l'attendente di Fierro e fece sì che la sua coscienza passasse dall'oblio del sogno alla sensazione dell'udito. L'attendente ricordò allora l'esecuzione dei trecento prigionieri: e il solo ricordo lo lasciò tranquillo sulla paglia, con gli occhi semiaperti, e tutto l'essere sospeso al lamento di quella voce, sospeso con le intere facoltà dell'anima.

— Ahi... Per favore...

Fierro s'agitò nel suo giaciglio.

— Per favore... acqua...

Fierro si destò e porse orecchio.

— Per favore... acqua...

Allora Fierro allungò un piede verso l'attendente.

— Ehi, tu! Non senti? Uno dei morti sta chiedendo acqua.

— Capo?

— Levati e va a tirargli un colpo a quel figlio di spudorata che si sta lamentando! Vediamo se mi lascia dormire!

— Un colpo a chi, capo?

— A costui che chiede acqua, imbecille! Non capisci?

— Acqua, per favore — ripeteva la voce.

L'attendente prese la pistola di sotto i finimenti. e, impugnandola, si levò in piedi, e dal presepe si diresse verso i cadaveri. Tremava di paura e di freddo. Come un rimescolio dello spirito lo paralizzava.

Cercò al lume della luna. Quanti corpi toccava eran rigidi. Indugiò senza saper che fare. Poi sparò sul punto da cui sembrava venir la voce: la voce s'udì nuovamente. L'ordinanza tornò a sparare: la voce si spense.

La luna navigava nel mare senza limiti della sua luce azzurra. Sotto il tetto del presepe Fierro dormiva.

MARTÍN LUIS GUZMÁN

(*Traduzione di* MARIO PRAZ).

Lo spazio del tempo perduto

Se non fosse il disagio e il senso di vuoto che tante pagine inutili lasciano alla fine in chi è condannato a leggere quanto si scrive intorno al cinema sarebbe il nostro un ben lieto mestiere, confortato da allegre scoperte di pagine amene che hanno tutta l'aria di una sarcastica parodia, tanto risibili e assurdi sono ai nostri giorni certi atteggiamenti mentali, certe peregrine trovate esposti con un tono irresistibilmente comico nella sua dogmatica cattedraticità. Sarebbe veramente edificante una panoramica presentazione *di questi* fiori *di prosa critica, ma la precedenza assoluta merita, per due diverse ragioni, l'articolessa di* Giuseppe Masi, *pubblicata su « Meridiano di Roma » del 1° dicembre: l'autorità del giornale, e il tono ispirato del suo incognito, ma non perciò meno illustre autore, Giuseppe Masi, non fu prelodato.*

Ascoltate la sua assiomatica premessa:

Premetto che io intendo il procedimento artistico come un procedimento che partendo dalla sensazione (parola: dato primo dell'arte) entri nel pensiero (numero legge) e ritorni alla sensazione (espressione sensibile, definitiva) recando a questa tutte le modificazioni imposte dal numero, cioè dal pensiero. Procedimento che passando attraverso i gradi successivi della analisi e della sintesi: dell'adesione, cioè, piena, alla molteplicità delle sensazioni; e della unificazione « astratta » di questa molteplicità nel pensiero, trova il suo punto culminante nella formulazione di una *legge* che nella fase conclusiva s'imporrà con forza alla materia della realizzazione sensibile costretta a riceverne tutte le modificazioni imposte.

È con somma confusione nostra che, a questo punto, dobbiamo confessare di non aver sufficiente fiducia nella nostra virtù dialettica per osare una confutazione di così acute, originali, penetranti elucubrazioni, dove non sai se più eletto e limpido sia il linguaggio o più rigorose e cri-

stalline le argomentazioni logiche (ma chi aveva mai pensato al procedimento artistico come ad un'entrata ed un'uscita, attraverso il pensiero, per la comune porta della sensazione?). Ma, tralasciando altri consimili esemplari di bello stile e di profondità di pensiero, è al motivo centrale dello scritto che vogliamo dare il giusto rilievo, alla scoperta, *cioè, di quei caratteri peculiari dell'arte del film che porterebbe « finalmente il cinematografo su di una sua posizione di indiscutibile autonomia artistica ». Volete sapere perchè il cinematografo è arte? Senza la minima esitazione Giuseppe Masi può erudirvi esaurientemente:*

E perchè il cinematografo è arte? Perchè, oltre a possedere, come vedremo, tutti i requisiti dell'arte, nasce da una rappresentazione particolare, originale, inutilizzata e intentata fin'ora da altre esperienze artistiche, vale a dire la rappresentazione dinamica; in altri termini, perchè ha per argomento un fatto nuovo nel campo artistico: il *movimento*. La questione appare del resto in termini ovvii. Esiste o non esiste una sensazione dinamica separata e distinta da ogni altra sensazione? (il fatto stesso che la chiamiamo « dinamica » e non visiva, auditiva, olfattiva, ecc..., vuol dire che esiste). Ammesso che esista e ammesso che sia ad essa applicabile un « procedimento » artistico, è evidente altresì che il cinematografo è un'arte e arte autonoma.

E più avanti, a titolo di prima conclusione:

Mi preme per ora concludere questo: qualsiasi studio che abbia per contenuto il cinematografo (fenomeno dinamico) deve dunque iniziarsi con un atto di sostanziale giustizia e precisamente distinguendo quello che nel cinematografo è visivo, da quello che è dinamico; distinzione che porta come conseguenza che nessuno dei due termini può essere eliminato o passato sotto silenzio; distinzione che però nel tempo stesso conclude a favore di una preminenza assoluta del secondo fattore sul primo (dinamico). La necessità e la portata di questa distinzione appare chiara non appena si consideri il processo artistico come iniziato. Se difatti nella prima rappresentazione l'elemento dinamico e l'elemento visivo sembrano indissolubilmente congiunti, nel pensiero (che attua il procedimento artistico) viceversa appaiono nel primo momento come assolutamente disgiunti. Ed è chiaro perchè: il pensiero è processo di astrazione: di analisi, cioè, e di sintesi; e l'analisi non può considerare che cose disgiunte. Il momento della sintesi porterà (nella sfera astratta) alla nuova fusione dei due termini: ma questo momento segnerà anche il predominio assoluto dell'elemento dinamico, il quale sarà poi, nell'attuazione sensibile, il solo operativo della sintesi concreta, e segnerà il trionfo dell'*idea dinamica*. È importante notare che il processo è doppio e può osservarsi sotto un duplice aspetto: da un lato, esso si svolge fra sensazione dinamica e sensazione visiva; dall'altro, fra sensazione e sensazione dinamica e sensazione e sensazione visiva).

*Dove si fa sempre più luce la geniale formula dell'*idea dinamica *che Giuseppe Masi si era già premurato di chiarire con un arcano connubio di una « condizionatura » spaziale e temporale insieme*:

Osserviamo bene: che cosa è il movimento? Una rappresentazione che ci danno i nostri sensi: una nostra sensazione. Di che natura? e domandarci questo equivale a domandarci: di quale condizionatura? Cioè: spaziale o temporale? E dobbiamo rispondere: spaziale e temporale insieme. Difatti non ci è possibile registrare nessuna sensazione dinamica senza una congrua associazione visiva: se non quando cioè convergono a costituirla una rappresentazione visiva (spaziale) e insieme una rappresentazione temporale: poichè una figura diciamo che « si muove » quando essa occupa in *tempi* diversi, porzioni di *spazio* diverse. Ma questo non deve trarci in errore circa l'autonomia della rappresentazione dinamica. Difatti nel momento stesso in cui è percepita dai sensi (vista), la rappresentazione si scinde ed entra in noi non più come sensazione visiva, ma come sensazione autonoma che dovremo, appunto, per distinguerla, chiamare dinamica. In altre parole: il senso della vista è la porta per la quale questa sensazione entra in noi, ma questo non vuol dire che la sensazione stessa sia una sensazione semplicemente visiva: che se fosse tale, essa produrrebbe entro di noi soltanto delle immagini, essa introduce in noi un'emozione d'indole assai diversa dalla visiva: una emozione, precisamente, dinamica.

Concludere? È, fin troppo evidentemente, superfluo; tutt'al più è da rimpiangere lo spazio del tempo perduto.

m. f.

Teorica della fotogenia

Le qualità figurative dell'oggetto filmato, come soggetto di rappresentazione artistica, non coincidono sempre con la sua espressività, con la sua capacità, cioè, di evocare nello spettatore quella determinata associazione indicata nella sceneggiatura e nelle istruzioni del regista. Ecco perchè, in pratica, l'arte cinematografica rifiuta decisamente qualsiasi specie di ricette estetiche canonizzate. È possibile stabilire nel processo cinematografico l'esistenza di una espressività intrinseca di un oggetto qualsiasi? Forse con l'aiuto della famosa teoria della fotogenesi con la quale si intendeva una speciale capacità di certi oggetti di creare delle riprese efficaci, espressive per certe qualità intrinseche della loro forma o della loro superficie?

Nelle condizioni del nostro cinema possiamo praticamente ritenere come morta la teorica della fotogenia. Eppure, nonostante molte opere dei migliori cineasti, avverse a questa teoria, alcuni teorici a tempo perso, sono ancora affaccendati a comporre cataloghi di oggetti fotogenici e non fotogenici. Oggetti a contorno netto e con struttura caratteristica che evocano nel film il giuoco efficace di luce e di ombra; stili, urbanizzati, edifici con costruzione rettangolare, oggetti metallici con superficie liscia e luccicante sono tutti riconosciuti come fotogenici per la loro bellezza naturale e vengono raccomandati all'operatore come materiale di « efficacia » per lo schermo.

La teorica della fotogenia non è che una delle manifestazioni del formalismo commerciale e dell'adorazione delle cose in sè e per sè. Quando essa prevale, il cinema (anche il nostro ne ha subìto l'influenza per qualche tempo) divien preda della mancanza di idee e si abbandona a un godimento, vuoto di pensiero, di forma e di struttura. Pure le peculiarità specifiche del cinema commerciale destinato al divertimento contribuirono a tale risultato. Nell'opera dei registi il desiderio

sfrenato di soddisfare appieno alle meschine esigenze artistiche suburbane dello spettatore portò alla creazione di *clichés* favoriti, e nella sfera degli operatori, alla scelta, fatta con lo scopo di un effetto superficiale, degli oggetti che più facilmente si adattavano alla fotografia. Invece di ottenere che con l'aiuto dei mezzi tecnici e con un certo sforzo di energia creativa, il materiale fotografato raggiunga la massima espressività nel senso voluto, l'operatore cinematografico ligio alle esigenze commerciali preferisce limitare la sua attività ad oggetti che, dal punto di vista della dolce estetica del tifoso del cinema, sono abbastanza belli in se stessi. Questo atteggiamento tende a neutralizzare l'opera sua, giacchè non soltanto egli non è padrone del materiale, ma arriva anche a rinunziare a qualsiasi partecipazione al processo creativo nella produzione del film. Il contenuto della fotogenia nella pratica del cinema si riduce a un feticismo per le cose e ad una estetica da « salotto » suburbano, nascosta sotto una bellezza superficiale e melliflua. Esso è qualitativamente più raffinato e formalista nel cinema europeo, nell'opera di Delluc, per esempio, e più banale, più volgare e più primitivo, nella produzione cinematografica « standardizzata » d'America.

Nella nostra vita un'opera creativa basata su tali metodi sarebbe senza dubbio dannosa e reazionaria, perchè non solo non riuscirebbe ad educare lo spettatore, ma lo disorienterebbe socialmente sostituendo al contenuto ideologico i modelli puramente estetici e superficialmente artistici.

Un teorico tedesco del cinema, consacra un intero capitolo di un suo libro alla « psicologia » dei film destinati alle masse.

« Quasi tutte le vicende di questi film seguono — inconsapevolmente o no — un determinato indirizzo. Non è a dire che facciano delle prediche; al contrario, quel che c'è di pericoloso in questo indirizzo è che nulla vi è teoricamente formulato, e non si esige nulla; ma il punto di vista da cui le cose del mondo sono guardate, la scelta dell'intreccio e della sua morale implicita, sono unilaterali... Il film destinato alle masse solletica ciò che di cattivo e di stupido v'è negli uomini, assicura che l'insoddisfazione non si riveli, ma svanisca in sogni di un mondo migliore. Serve, ricoperto di zucchero, ciò che, invece, richiederebbe una battaglia... Basta prenderne uno o due di que-

sti film e analizzarli perchè si veda immediatamente quanto segreto veleno c'è in tali trattenimenti apparentemente innocui ».

Dove è sorta la teorica della fotogenia? La sua introduzione nella cinematografia, va attribuita a Luigi Delluc, il quale considerava come fotogenici quei lineamenti che possedevano sopratutto carattere. Ma questa opinione ammette che ci possano essere dei lineamenti che non sono assolutamente fotogenici insieme a quelli che lo sono. E che cos'è una faccia assolutamente non-fotogenica? Essa sarebbe priva di qualsiasi particolarità caratteristica: in altre parole è un'astrazione puramente idealistica, priva di ogni qualità e di conseguenza del tutto inimmaginabile.

L'idea suscitata nella nostra mente dall'aspetto superficiale di un oggetto qualsiasi non è affatto il risultato di una impressione visiva immediata, ma, come ha indicato Plekhanof: « Le sensazioni provocate da una certa combinazione di colori e di oggetti, anche fra i popoli primitivi, si associano ad idee assai complesse, e, in ogni caso, molte di tali forme e di tali combinazioni sembrano belle soltanto grazie a tali associazioni » (1).

L'impressione suscitata nella nostra mente dalla vista di un'automobile prende una certa direzione non soltanto perchè vediamo una superficie liscia e lucida, le parti metalliche brillanti e la forma plastica della carrozzeria, ma anche perchè alla visione dell'automobile, si associa l'idea della velocità del movimento e si valuta un'automobile dal punto di vista del servizio che può rendere sotto questo aspetto. Qualsiasi tentativo di arrivare ad una valutazione dell'espressività di tale materiale dal punto di vista dell'estetica « aprioristica » e « aformalistica » porta necessariamente a dei gravi errori, di cui si hanno molti esempi nella storia dello sviluppo delle forme tecniche.

Nel periodo di origine dell'industria delle macchine, la macchina, come già s'è detto, era considerata come doppiamente inestetica. Le prime locomotive eran fornite di decorazioni in rilievo in stile pseudo classico che le faceva superficialmente assomigliare alla rifinitura ornamentale delle carrozze. Alle ciminiere si dava la forma di colonne corinzie e le ruote venivano ornate di ghirlande. La spiacevole impressione causata dalla mancanza completa di una giustificazione per tale decara-

---

(1) PLEKHANOF: *Lettere senza indirizzo.*

zione fu erroneamente attribuita all'azione della macchina stessa. Ma più tardi, avendo accettata la macchina, l'estetica comune — invece di guardarla organicamente come un nuovo soggetto — le attribuì una « pura » bellezza obbiettiva sua propria. L'estetica quindi non fa che cambiare il suo feticcio, ma non cambia affatto il punto di vista dei suoi giudizi estetici.

Ora, se perfino gli oggetti e le cose suscitano in noi delle impressioni non « per sè stessi », ma in quanto sono il risultato del particolare giudizio che ne facciamo in rapporto alla loro funzione ed al loro scopo, questo si applica ancor più agli esseri viventi e specialmente all'uomo. Non occorre approfondire maggiormente la psicologia della percezione estetica, ma basta notare che essa è sempre condizionata socialmente e storicamente.

La sfera della percezione visiva non è stata ancora studiata abbastanza bene perchè si possa parlare di un giudizio immediato degli elementi costitutivi. Anche quando prendiamo per punto di partenza non un'unica ripresa, ma un episodio o una scena dopo il montaggio, possiamo predeterminare la natura della percezione dello spettatore di una parte qualsiasi del film soltanto assai approssimativamente e poi purchè si conoscano alcune condizioni, prima fra tutte quella della composizione sociale del pubblico. Sarebbe, quindi, grave errore considerare la percezione associativa come una specie di reazione incondizionata, che corrisponda al tipo più semplice di schema riflessologico. Tutto questo non diminuisce, però, affatto le possibilità di applicare un unico criterio di guida nel valutare l'espressività cinematografica. Il problema sta tutto nel determinare con quale particolare associazione si abbia a fare. Se l'orientazione si fissa su di una sola associazione individuale, non si può assolutamente pensare ad una valutazione preliminare degli elementi delle riprese cinematografiche che potranno esercitare un'influenza, giacchè — nonostante l'uniformità del giudizio della maggioranza delle persone — una tale percezione associativa è, in realtà, la sorgente di una infinita varietà nella natura delle impressioni e dei gusti. Ma se si parla di associazione più o meno generalizzata, in altre parole, di un'associazione propria di un determinato gruppo di persone che occupano una determinata posizione nel sistema sociale, — associazione che necessariamente assume una tinta speciale — allora un giudizio preliminare si rende più facile.

Le proprietà formali non sono il criterio principale nella valutazione artistica dell'espressività di un oggetto. Alla base della percezione c'è un complesso ideologico che non si può escludere dalla percezione estetica, sebbene naturalmente non si possa proprio negare ogni possibilità di guardare i cosiddetti caratteri della bellezza sotto un certo punto di vista, con una certa misura di obbiettività. Di conseguenza, qualsiasi scelta di caratteri espressivi fatta solo con l'ausilio di ricette estetiche e di leggi astratte fissate una volta per sempre, sarà fondamentalmente errata e condurrà soltanto al tipo superficiale di un « modello » di bellezza.

È assai interessante studiare l'evoluzione che ha avuto la teorica della fotogenia nel cinema americano, ove ci s'incontra con una particolare teoria sul « sex appeal » che è, sotto ogni rispetto, un naturale sviluppo della prima. Parlando della scelta degli attori, nel cinema americano, un regista, G. V. Alexandrov, dice dei « caratteri espressivi » su cui si basa la scelta: « La scelta degli attori si fa soprattutto tenendo conto del « sex appeal », posseduto dall'attore o dall'attrice. Perciò quando l'attore o l'attrice si presentano al produttore, egli li scrittura soltanto se, secondo lui, sono in condizione di esercitare tale influenza erotica. Il resto non conta, se si può far denaro col « sex appeal » dell'attore prescelto » (1).

L'arte dell'operatore essendo stata pervasa da tali esigenze teoriche come quella della fotogenicità, si è giunti a stabilire dei metodi « modello » di illuminazione e di trattamento ottico dell'immagine visiva nel cinema commerciale. Se si deve fare il primo piano di una ragazza, l'operatore si sforza in tutti i modi di dare al viso espressione di soavità, privandolo così dei suoi elementi caratteristici e tipici. Si crea l'immagine feticistica della donna con una aureola di vivida luce intorno alla testa, con ombre ben definite che le scendono dalle lunghe ciglia dipinte, figura che ricorda il manichino piuttosto che una faccia umana viva con i caratteri individuali che le sono essenziali. L'obbiettivo di corta lunghezza focale appiana ogni ineguaglianza del viso, la luce frontale diffusa, per sfumato, distrugge il rilievo, la forte controluce sottolinea soltanto le linee del profilo e, come risultato, si vedono sullo schermo dei

(1) G. V. ALEXANDROV: *Produzione cinematografica americana* nella rivista « Cinema russo », numeri 15-16, 1932.

Madre e figlio
Dal film « *Donne del giorno* »

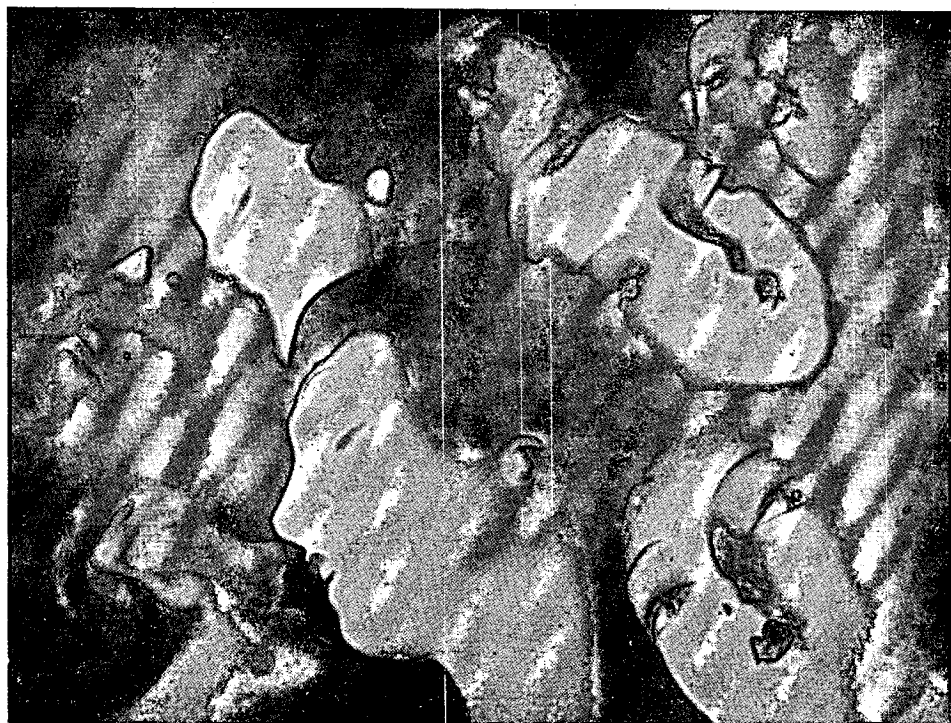
Madre e figlio
Dal film « *Il destino di Renata Langen* »

Madre e figlio
Dal film « *Spreco e miseria* »

Ramón Novarro fotografato con illuminazione di « caratterizzazione »

Ramón Novarro in una fotografia « standard » americana

TAVOLA X

Sei primi piani di vari film americani

Modelli pubblicitari di cera

primi piani « idealmente belli », copie precise di « bellezze » da cartolina illustrata che son la delizia degli uomini di mentalità limitata.

Nelle tre fotografie pubblicate per prime, riproduciamo dei fotogrammi di tre film tedeschi. Il soggetto è sempre lo stesso: « una giovane madre col suo bambino ». L'operatore responsabile di queste riprese conosceva soltanto un'unica forma di composizione per tali primi piani. Si può facilmente sostituire il primo piano di un film con un altro di un altro film, senza che ci sia la probabilità che lo spettatore si accorga della sostituzione. L'immagine tipo è preparata su ordine preciso; essa corrisponde pienamente all'idea provinciale della faccia « raggiante » di una giovane madre.

Come tali metodi di trattamento ottico modifichino il viso di una persona risulta chiaro da un paragone fra le due fotografie riprodotte appresso. La faccia caratteristica e naturalmente energica di Ramon Novarro, non ce la fa mai vedere il cinema americano; invece si vede un bel giovanotto soave, nella cui faccia non resta più alcuna individualità, nè alcunchè di tipico. Questo femmineo manichino è tanto lontano dall'originale, quanto lo è, nel suo insieme, il cinema americano dal rappresentare un riflesso realistico di ciò che veramente è.

Nella tavola seguente riproduciamo sei primi piani di vari film americani. Anche se l'osservatore studia attentamente ciascuno di questi ritratti per alcuni minuti, non sarà in grado di ricordare una sola faccia, tanto esse si assomigliano tutte quante. E perchè, poi, dovrebbe ricordarsene? Il compito dell'operatore, in questo caso, consisteva soltanto nel porre in luce la grazia di ciascuna ragazza, sottolineando i fattori superficiali del « sex appeal », gli occhi, le labbra, le ciglia. Lo spettatore non ha bisogno di un'attrice; gli basta di vedere un idolo sessuale che in tutti i casi stimola sempre le stesse emozioni.

Si paragonino questi sei ritratti con la fotografia che vien dopo. Non ci ricordano questi modelli le ragazze dei ritratti della prima figura? In ultima analisi l'unica differenza è che queste « belle teste » non hanno movimento, mentre le « bellezze » del cinema sono dinamiche.

La ricerca di tipi « fotogenici » fa si che l'operatore del cinema borghese costruisca anche delle composizioni « tipo », come quelle a cui si ritiene che sia abituato il pubblico in genere, e che corrispondono al concetto che egli ha della bellezza.

Nelle sue varie interpretazioni la teorica della fotogenia ha messo salde radici nell'opera creativa del cinema commerciale. Essa è caratteristica delle tendenze di tale cinema, giacchè alla base della sua opera c'è una mancanza di idee e non può pertanto comprendere la bellezza in altro modo. In quanto tenta con supposte qualità immanenti dell'oggetto di giustificare la possibilità o l'impossibilità della costruzione espressiva di quell'oggetto nel cinema, essa è una teoria reazionaria, limitando gli orizzonti del cinema, nel suo insieme, e dell'operatore in particolare.

VLADIMIR NILSEN

La cinematografia francese e la Rivoluzione Nazionale

Nel programma della « Rivoluzione nazionale », che in un'atmosfera politica caotica il « Maresciallo di Francia Capo dello Stato francese » si sforza di attuare, se non altro sulla carta, a colpi di leggi e decreti più o meno autoritarî, entra come fattore importante un orientamento sempre più deciso verso un sistema corporativo e di economia regolata. Non è questa la sede per cercar di approfondire quale aderenza abbia un simile sforzo rivoluzionario a freddo e dall'alto allo spirito di un popolo, che si è fino a ieri considerato il vessillifero del liberalismo, della democrazia, dell'individualismo, e che, per la stessa travolgente fulmineità del cataclisma che lo ha abbattuto, non ha ancora potuto misurarne tutta la portata. Limitiamoci quindi a registrare con oggettività di osservatori una serie di provvedimenti che hanno inteso introdurre lo spirito della Rivoluzione nazionale nel campo che maggiormente c'interessa, quello della cinematografia.

* * *

Premettiamo che le basi del radicale riordinamento in senso corporativo perseguito in quel campo, come in tutti gli altri dell'attività produttiva nazionale, vennero gettate con la legge fondamentale del 16 agosto 1940, « concernente l'organizzazione provvisoria della produzione industriale ». Questa legge dispose anzitutto lo scioglimento dei « groupements généraux rassemblant, à l'échelle nationale, les organisations professionnelles patronales et ouvrières ». Per ricostruire occorreva infatti incominciare collo sbarazzare il terreno dai vecchi edifici del passato demoliberale. Ma i piani costruttivi del nuovo ordinamento non sono ancora definitivamente a punto (forse non sono ancora abbastanza chiare le stesse idee direttrici), e la legge *rivoluzionaria* del 16 ago-

sto ha dovuto limitarsi a prescrivere *a titolo provvisorio,* « jusqu'à l'établissement du cadre définitif de l'organisation professionelle », la creazione in ciascun ramo d'attività industriale e commerciale la cui situazione lo renda necessario, di un *comitato d'organizzazione* incaricato, sotto l'autorità del governo, di fare il censimento delle imprese, dei loro mezzi di produzione, degli stocks e della mano d'opera; di stabilire i programmi di produzione e fabbricazione, di organizzare l'acquisto e la ripartizione delle materie prime, di disciplinare con norme obbligatorie le condizioni generali dell'attività delle imprese in vista della qualità della produzione, dell'impiego della mano d'opera, degli scambi dei prodotti e dei servizi e della regolarizzazione della concorrenza, di costituire o far costituire gli organismi per assicurare il miglior funzionamento possibile del rispettivo ramo di attività produttiva, di proporre al ministero competente le sanzioni da applicare ai contravventori alle norme corporative emanate, ecc. ecc.

A datare dall'istituzione di ciascun comitato d'organizzazione i sindacati, le associazioni, i gruppi e gli organismi d'ogni genere aventi uno scopo di rappresentanza, difesa o, comunque, di azione nel campo dell'attività compresa nella competenza di un comitato, sono posti sotto il controllo del comitato stesso, che può, fra l'altro, farsi rappresentare nelle riunioni degli organi direttivi o deliberativi degli enti suddetti ed anche subordinare alla sua approvazione l'esecuzione delle decisioni prese.

Rivoluzionarie o no, le disposizioni della legge del 16 agosto 1940 segnano effettivamente una rottura col passato e l'inizio di un orientamento del tutto nuovo nell'organizzazione delle attività produttive del paese.

Fra queste attività la cinematografia è stata una delle prime ad essere inquadrata nel nuovo ordinamento. E ciò non solo per l'alto interesse sociale e politico che presenta la cinematografia; ma anche per il fatto che occorreva far risorgere dalle sue ceneri un'industria che era da annoverare tra le prime vittime della sconfitta.

Fin dal 9 settembre, infatti, le autorità tedesche d'occupazione avevano subordinato ad autorizzazione e sottoposto a controllo l'esercizio delle sale di spettacoli cinematografici, il noleggio dei film e la presentazione pubblica di essi. Avevano inoltre (ordinanza del 17 ottobre 1940) posto sotto sequestro le negative dei film fabbricati posteriormente al

1° gennaio 1939 e fatto divieto di fabbricare negative di film o di tirar copie positive da negative esistenti, salvo deroghe da concedersi dal capo dell'amministrazione militare tedesca nella zona occupata.

Così l'industria cinematografica francese, se pure ha conservato più o meno intatta la sua attrezzatura, si è trovata alla fine delle ostilità completamente a terra e dominata dal vincitore. Non sarà perciò difficile rilevare l'impronta tedesca anche nei provvedimenti di carattere rivoluzionario coi quali il governo di Vichy tenta ora di risollevare e d'infondere nuova vita ad un'industria, che aveva certamente raggiunto, prima della guerra, un notevole grado di sviluppo.

* * *

Questa rivoluzione nella repubblica della celluloide e della cartapesta ha avuto il suo 14 luglio nella legge del 26 ottobre 1940 « portant règlementation de l'industrie cinématographique », e la sua *Costituente* nel successivo decreto del Capo dello Stato in data 2 dicembre, che ha istituito il comitato d'organizzazione dell'industria cinematografica.

Il primo di quei due provvedimenti legislativi rivela anzitutto la lodevole preoccupazione di risanare l'ambiente cinematografico, dando modo agli organi responsabili competenti di eliminare gl'indesiderabili e di seguire da vicino l'attività professionale degli elementi autorizzati ad esercitarla. Col nuovo regime, infatti, nessuna impresa appartenente ad uno dei rami dell'industria cinematografica potrà più esplicare la sua attività se non ne abbia prima ottenuto l'autorizzazione dal ministro preposto alle informazioni, autorizzazione subordinata al parere del competente comitato d'organizzazione professionale.

Questa autorizzazione è revocabile colle stesse modalità e può essere limitata nel tempo.

È istituita d'altra parte una « *carta d'identità professionale* », di cui debbono munirsi i principali collaboratori delle imprese appartenenti all'industria cinematografica ed i collaboratori nella creazione del film (vedremo fra poco chi siano questi ultimi). Detta carta è rilasciata dal comitato d'organizzazione professionale, il quale può anche procedere al ritiro di essa. Le modalità del rilascio e del ritiro della carta debbono essere stabilite dallo stesso comitato professionale con norme che noi chiameremmo corporative.

La legge non lo dice esplicitamente; ma è implicito che il possesso della carta d'identità professionale dev'essere considerato come condizione *sine qua non* per l'esercizio dell'attività professionale corrispondente.

Non meno « rivoluzionarie » sono le norme della stessa legge del 26 ottobre in ordine al noleggio delle pellicole, che con felice innovazione viene ora chiamato « *autorizzazione di proiezione* », espressione che colpisce assai meglio di quella di « locazione » o di « noleggio » il vero carattere di questo negozio giuridico (1).

Secondo le nuove disposizioni legislative, l'autorizzazione di proiezione *non può* essere accordata dal titolare dei diritti di sfruttamento commerciale del film per un prezzo *à forfait;* ma solo mediante una percentuale sugli incassi netti realizzati dall'insieme dello spettacolo di cui il film costituisce uno degli elementi. È tuttavia lasciato in facoltà delle parti di stipulare, per un film o per l'insieme dello spettacolo, un rendimento minimo garantito, nonchè una progressività della percentuale. Soltanto per film di metraggio inferiore a 600 metri l'autorizzazione di proiezione *può* esser concessa per un prezzo *à forfait*, sempre che detti film siano proiettati in spettacoli che non ne comprendano altri di metraggio superiore.

Il comitato d'organizzazione professionale è d'altra parte autorizzato a fissare un massimo ed un minimo delle percentuali, sia per spettacolo, sia per categorie di film, e a determinare in quali condizioni esercenti d'importanza ridotta e di carattere non commerciale possano beneficiare del regime dell'autorizzazione di proiezione *à forfait.*

L'innovazione è importante, perchè in Francia il noleggio dei film aveva luogo generalmente finora per un prezzo calcolato « a metro » (in

---

(1) Questa innovazione è un interessante indice dell'evoluzione compiuta nel campo del diritto di autore dalla mentalità giuridica francese, che, forse più di ogni altra tenacemente attaccata ai concetti tradizionali di *proprietà* intellettuale, si avvia ora sempre più decisamente verso il riconoscimento del carattere speciale ed autonomo dei diritti spettanti agli autori sulle loro opere. Essa non esclude, d'altra parte, anzi prepara la possibilità di un'ulteriore evoluzione nel senso di giungere a riconoscere la specialità e l'autonomia del diritto cinematografico (V. il mio scritto: « *Per l'elaborazione di un diritto cinematografico autonomo* », in questa stessa Rivista, fasc. Novembre-Dicembre 1940-XIX, pagg. 29-59).

base al metraggio della prima visione in pubblico aumentato del 5 % a titolo di tolleranza) o *à forfait*. Certo il prezzo « a metro » non aveva mancato di sollevare critiche. Si era osservato sopratutto, e giustamente, che il metraggio di un film non può essere assunto a indice del suo valore artistico nè dei suoi elementi di successo. Anzi da molto tempo alcuni grandi produttori, d'accordo con noleggiatori intraprendenti, avevano proposto di sostituire tale illogico sistema di retribuzione con quello più razionale di una percentuale sugli incassi.

Ma gli esercenti di sale di spettacolo erano sempre insorti contro ogni tentativo d'introdurre il sistema percentuale, che appariva loro come un'indiscreta misura inquisitoria, il cui risultato pratico, a loro detta, sarebbe stato quello di legarli mani e piedi a determinate case produttrici con intollerabile sacrificio della loro libertà commerciale. Essi facevano inoltre valere le gravi difficoltà pratiche di percezione e di ripartizione delle percentuali nei casi (d'altronde normali, e che costituivano la generalità) di programmi composti di più film o costituiti addirittura da spettacoli di diverso genere (varietà e spettacolo cinematografico, ecc.). Così si era rimasti ai sistemi tradizionali del noleggio a metro o *à forfait*.

Lo « spirito rivoluzionario » di Vichy ha spazzato via le resistenze, e, imposto finalmente il sistema del noleggio a percentuale, lo ha portato alle ultime conseguenze, disciplinando con norme rigorose la composizione degli spettacoli cinematografici.

La legge del 26 ottobre stabilisce infatti che nessun programma possa comprendere più di un film di un metraggio superiore a 1.300 metri.

D'altra parte il metraggio complessivo di un programma cinematografico non può superare 3.800 metri (non comprese le attualità), e, quando uno spettacolo sia costituito in parte dalla proiezione di un film da 2.000 a 3.000 metri di lunghezza, la durata totale dello spettacolo stesso non può eccedere quella che corrisponderebbe alla durata di proiezione, a cadenza normale, di una pellicola di 3.800 metri.

È infine vietata, nel corso della stessa giornata e nella stessa sala, la proiezione di due programmi comprendenti due o più film di un metraggio superiore a 600 metri ciascuno, salvo deroghe autorizzate dal comitato di organizzazione professionale.

Queste disposizioni relative alla composizione degli spettacoli, rese necessarie dall'adozione del noleggio a percentuale, rispondono d'altra parte all'encomiabile concetto di elevare il tono degli spettacoli cinematografici, nei quali si deve aver cura, non della quantità, ma della qualità delle pellicole proiettate. Il divieto d'includere in uno stesso programma più film d'un metraggio superiore ai 1.300 metri non permetterà più ai noleggiatori d'imporre agli esercenti di sale film che non potrebbero affrontare il pubblico da soli, non rimorchiati da altri di sicuro successo. E sarà anche diminuito, se non tolto del tutto, ogni incentivo allo sconcio delle mutilazioni più o meno bestiali che i direttori di sale, colla complicità espressa o tacita dei noleggiatori, si credono troppo spesso in diritto di far subire anche ai migliori film per adattarli alle esigenze di spettacoli sovraccarichi.

Ottima apparisce, nello stesso ordine d'idee, anche la disposizione secondo la quale il metraggio dei film si deve calcolare in base alle indicazioni della censura. Ciò eviterà discussioni e faciliterà i controlli, mentre servirà di maggior freno alle iniziative mutilatrici.

Infine il divieto della programmazione di più film di lungo metraggio è destinato a lasciare maggior campo ai film d'attualità, ai documentari ed ai corti-metraggi di carattere educativo o propagandistico, ciò che ha grande importanza pei fini sociali e politici del cinematografo.

* * *

In esecuzione delle leggi del 16 agosto e del 26 ottobre, il decreto del Capo dello Stato in data 2 dicembre ha provveduto, come si è detto, all'istituzione del comitato d'organizzazione per l'industria cinematografica. Questo comitato comprende un direttore responsabile ed una commissione consultiva di venti membri, che rappresenta il complesso della professione.

Il direttore responsabile è incaricato della direzione dell'insieme dell'industria cinematografica e dei collaboratori di creazione. A tale scopo adotta tutti i provvedimenti che giudica opportuni in materia tecnica, economica e sociale, segnatamente pel reclutamento, l'impiego, la formazione e la ripartizione del personale, la sua migliore utilizzazione, o, eventualmente, la sua riutilizzazione in altri rami dell'attività economica. Rappresenta la professione di fronte a tutti gli enti pub-

blici e privati, francesi e stranieri. Può inoltre assumere la direzione effettiva degli organismi comuni, di natura tecnica o commerciale, che le imprese della professione costituiscano per migliorare la qualità della produzione o renderla più economica.

La commissione consultiva è convocata dal direttore ogni qualvolta egli lo ritenga utile, sia in seduta plenaria, sia parzialmente, secondo la natura degli argomenti da trattare.

Le diverse imprese dell'industria cinematografica e i diversi collaboratori di creazione del film sono raggruppati, ai fini dell'ordinamento in questione, nei seguenti rami di attività:

1) industrie tecniche (pellicole, industria meccanica, teatri di posa, laboratorî, ricerche scientifiche);
2) produttori di film (produzione generale, produzioni specializzate, attualità);
3) collaboratori di creazione del film (autori, attori, registi, tecnici);
4) distributori di film;
5) esercenti di sale di spettacoli cinematografici.

In conseguenza la commissione consultiva si divide, sotto la presidenza del direttore, in cinque sotto-commissioni corrispondenti ai cinque rami sopra indicati di attività. Le prime tre sotto-commissioni si suddividono, a loro volta, in sezioni corrispondenti alle varie specialità comprese in ciascun ramo.

Per ogni ramo di attività sono inoltre creati gruppi (*groupements*) incaricati di assicurare, sotto l'autorità di un segretario generale, l'esecuzione delle decisioni del direttore responsabile. I gruppi sono anch'essi cinque: gruppo delle industrie tecniche, gruppo della produzione, gruppo dei collaboratori di creazione del film, gruppo della distribuzione, gruppo dell'esercizio delle sale di spettacolo. I capi ed il personale dei gruppi sono nominati dal direttore responsabile.

Fra il governo ed il comitato d'organizzazione è posto un organo, denominato appunto commissario del governo presso il comitato d'organizzazione dell'industria cinematografica, con funzioni di collegamento, di controllo e d'iniziativa, le quali ultime possono esplicarsi in senso negativo (veto) o positivo. Tutte le decisioni del direttore responsabile debbono essere senza indugio notificate al commissario del go-

verno. Esse sono immediatamente esecutive, ma non divengono definitive se non dopo quarantotto ore dalla notifica fattane al commissario del governo, senza che questi abbia presentato osservazioni. Infatti il commissario del governo dispone di un diritto di veto sospensivo, che dà adito a ricorso al ministro dal quale dipende il servizio delle informazioni. In caso, poi, di carenza del direttore responsabile, il commissario del governo esercita di pien diritto tutti i poteri ad esso spettanti.

Il comitato d'organizzazione dell'industria cinematografica è dotato di personalità giuridica ed è rappresentato in giudizio ed in tutti gli atti giuridici dal suo direttore o da un mandatario di questo. Il direttore nomina e revoca i suoi collaboratori, fissa la loro retribuzione, redige il bilancio del comitato e lo sottopone all'approvazione del commissario del governo. Un decreto del Capo dello Stato controfirmato dal ministro incaricato del servizio delle informazioni e dal ministro delle finanze autorizza inoltre il direttore ad imporre alle imprese un contributo per far fronte alle spese del comitato d'organizzazione.

* * *

Tale è il nuovo statuto della cinematografia francese nel quadro della Rivoluzione nazionale.

Gli intendimenti sono lodevoli, e se le disposizioni legislative verranno tradotte in atto con tutta la fermezza e la chiaroveggenza che necessita una riforma così profonda e, ad un tempo, così estesa, i legittimi interessi delle varie categorie professionali e quelli superiori della produzione e dello Stato ne saranno notevolmente avvantaggiati. L'esperimento merita perciò di essere seguito da vicino da tutti coloro che si preoccupano dell'avvenire della cinematografia come arte, come industria e come poderoso fattore sociale.

UGO CAPITANI

Notizie dall'estero

Nell'esaminare il panorama della produzione cinematografica tedesca del 1940, il « Film Kurier » rileva che la tendenza della produzione germanica si è orientata decisamente verso le pellicole a grande respiro. Sembra ormai che il piccino, il borghese, il grazioso, che un tempo ispiravano tanta parte della cinematografia tedesca, abbiano fatto il loro tempo. Il giornalista ritiene che l'attuale produzione di film spettacolari risenta della influenza dei tempi, attraverso il cinegiornale e il documentario di guerra, che presentano infatti senza artifici il vero volto di avvenimenti verso i quali è polarizzata l'attenzione mondiale e che rispecchiano il coraggio e il sacrificio, la lotta per i più grandi ideali e l'eroismo. A tali realizzazioni era logico che anche il resto della produzione si dovesse adeguare. Si sono quindi ricercati temi, ispirati a grandi avvenimenti storici esaltanti lo spirito eroico e le virtù della razza: messi a riscontro con altri in cui si denunziano invece la prepotenza e l'egoismo dei paesi nemici attraverso i tempi. È nata così la serie di film illustrante la vita di alcuni grandi uomini germanici come Bismarck (*Tobis*); Schiller (*Tobis*); Ohm Krueger (*Tobis*) *che esalta la battaglia sostenuta dai boemi per la libertà contro gli inglesi;* « Il grande Re » *che illustra particolarmente episodi su Federico il Grande durante la guerra dei sette anni;* « Carl Peters » (*Bavaria*) *sulla vita di questo pioniere della espansione coloniale germanica;* « Friedemann Bach » *sulla vita del grande musicista; altri sono in lavorazione sull'inventore dei motori Diesel, sui grandi industriali Krupp e Borsic. Molta attenzione hanno richiamato le pellicole con a sfondo la guerra attuale le quali incontrano grande popolarità sul pubblico: sono ora in preparazione pellicole sui conquistatori di Narvik, su carristi, paracadutisti, aviatori, sommergibilisti, ecc.*

Infine i film polemici a sfondo politico: oltre a « Jud Suss » *si ricorda* « Rothschilds »; « La tragedia irlandese » *sulla lotta degli irlan-*

desi per la libertà; « Baku » *sulla politica inglese del petrolio in Romania;* « La battaglia dell'oppio » *sulla lotta della Cina contro l'Inghilterra. Seguono poi pellicole a carattere drammatico, film musicali, ecc.*

Di fronte alla cinematografia americana ed ebraica che imperava prima della presente guerra ne sta ora sorgendo una, di gusto essenzialmente europeo. Questa è la produzione della Germania e della alleata Italia. Il pubblico si dimostra particolarmente sensibile a questo tipo di produzione in quanto porta sullo schermo argomenti e problemi più vicini alla nostra particolare mentalità e stato d'animo.

La nuova cinematografia del vecchio continente sta sorgendo tra le nebbie della guerra.

* * *

CHIARE DIRETTIVE ALLA PRODUZIONE CINEMATOGRAFICA TEDESCA

Il 9 dicembre u. s. il Ministro del Reich dr. Goebbels ha rivolto un energico appello a tutti coloro che collaborano alla realizzazione di pellicole cinematografiche; nelle attuali contingenze essi debbono sentire in pieno la responsabilità del loro lavoro per fare sì che il Paese possa avere la migliore delle produzioni.

Rivolgendosi agli industriali il Ministro ha affermato che lo sforzo deve essere non solo quantitativo ma qualitativo; ed il risultato può essere dei più lusinghieri, se chi dirige mette passione ed intelligenza nel suo lavoro, perchè lo Stato ha preso già da tempo tutte le misure per l'allenamento delle forze lavoratrici.

L'intelligenza deve apparire precisamente nel sapere raggiungere le volute finalità con i mezzi che si possono avere a disposizione, anche se limitati: i dirigenti saranno pertanto tenuti responsabili del rigoroso esame al quale dovranno essere sottoposti tutti i progetti di lavorazione onde rendere possibile ogni attuazione pure adeguandosi al rispetto delle disposizioni che limitano l'uso di determinate materie prime. Dovranno particolarmente essere eliminate costruzioni costose o tali da assorbire eccessiva mano d'opera, a meno che ciò non sia assolutamente indispensabile per superiori esigenze artistiche: il fattore tempo e mano d'opera sono oggi particolarmente preziosi. Per quanto riguarda il capitale da

investire pel costo della produzione, dovranno essere stabiliti i costi massimi di produzione, come pure dovrà essere limitata la lunghezza massima delle pellicole che in nessun caso dovrà superare i 2.500 metri.

Il Ministro Goebbels per disciplinare definitivamente l'attività cinematografica in futuro, ha incaricato il Presidente della Reichsfilmkammer di emanare delle norme speciali in proposito, alle quali tutti coloro che lavorano nella cinematografia dovranno sottostare. Esse possono essere comprese nei seguenti punti:

Controllare, spronare e premiare lo spirito di iniziativa e di sacrificio anche dei singoli; il vero artista si manifesta e scaturisce più che nell'abbondanza, in tempi difficili e di ristrettezze.

Coloro che cercano in tutti i modi il lavoro comodo senza la paziente ricerca, scelta, valutazione e controllo, che richiedono sforzi spirituali e fisici e quindi sacrificio, debbono essere, nelle attuali contingenze, considerati dei sabotatori.

In tempo di guerra anche chi lavora nell'industria cinematografica deve sentire il peso della propria responsabilità grande o piccola che sia la parte che viene esplicata. Ciò valga a richiamare l'attore capriccioso che per banali scuse fa perdere ore e giorni di lavorazione ed il regista lunatico che si impunta per futili motivi giustificandoli con le esigenze artistiche inesistenti. Esaminando la lista degli incidenti del genere che inceppano la lavorazione non si può affermare certo che per essi si comprometta la produzione cinematografica tedesca, nè tanto meno che si compromettano per questo le sorti del Reich; ma è vero anche che non è più il tempo di tollerare simili bizze e isterismi; è necessario quindi denunciare tali casi e agire con tutta serietà e severità per stroncare tale andazzo.

Per quanto riguarda la regia si mettono particolarmente in evidenza gli inconvenienti che derivano spesso dalla improvvisazione, *che il regista scambia spesso per "genialità". Questo sistema, figlio della pigrizia e della indisciplina, intralcia terribilmente il lavoro, fa sprecare il tempo, crea confusioni, fa infine crescere a dismisura le spese superflue, generando anche nei collaboratori la corsa alla improvvisazione; la risultante di tutto ciò è il caos, che determina l'infelice riuscita di alcune pellicole.*

La disciplina, la preparazione metodica possono benissimo andare d'accordo con l'arte.

Uno speciale accenno è fatto alle grandi case di produzione cinematografica che non devono ritenersi esenti da questo richiamo perchè

la loro responsabilità, non solo non li esime ma li impegna maggiormente, appunto perchè da loro dovrà venire l'esempio per i nuovi orientamenti.

Il settimanale tedesco « Der Film » nel suo articolo di fondo mette in evidenza tutta l'influenza che ha avuto, agli effetti del consolidamento dell'economia cinematografica tedesca, la clausola del « prolungamento » nella programmazione delle pellicole. Nella stagione 1935-36, *infatti, il Presidente della Reichsfilmkammer pose come obbligo ai proprietari di sale cinematografiche il prolungamento nella programmazione di una pellicola, quando sussistessero determinati motivi, con partecipazione di percentuale in favore del noleggiatore.*

Si regolava così dal centro e con determinati criteri, la circolazione cinematografica, evitando la deleteria concorrenza e la dispersione di possibilità derivante dalla esclusiva valorizzazione di poche pellicole. Malgrado i timori che tali disposizioni avevano suscitato, si vide poi che, in definitiva, esse avevano apportato solo giovamento alla cinematografia tedesca nel suo complesso, non solo, ma al noleggio e all'esercizio. Naturalmente le disposizioni originali furono negli anni successivi perfezionate.

La bontà di questo provvedimento si fece sentire anche nell'affluenza del pubblico che aumentò sensibilmente specie per i grandi film che determinavano delle fortissime correnti di spettatori nei cinema in cui essi erano presentati per vario tempo, senza la preoccupazione del cambiamento di programma obbligato.

Naturalmente il vantaggio maggiore è agli effetti autarchici in quanto si assicura, regolando la messa in circolazione delle pellicole, la indipendenza dall'estero del circuito nazionale.

Come è noto le autorità tedesche concedono alle migliori realizzazioni cinematografiche i « predicati ». Ossia riconoscimenti ufficiali del loro eccezionale livello politico-artistico-culturale di propaganda o di speciale utilità per l'educazione del popolo e per i giovani.

Alle pellicole con « predicati » vengono concessi speciali premi e notevoli facilitazioni come: sgravi fiscali, circuiti di prima visione particolarmente sezionati, organizzazione di particolari visioni per lo speciale pubblico che si ritiene adatto per quei film.

LA SITUAZIONE CINEMATOGRAFICA NEL PROTETTORATO BOEMO

In una ampia relazione da Praga il corrispondente della « Deutsche Allgemeine Zeitung » mette in evidenza l'attuale stato della cinematografia nell'ex territorio cecoslovacco, ora Protettorato tedesco.

Nel marzo 1938, all'atto della istituzione del Protettorato, il 33 % delle società cinematografiche di produzione boeme era controllato da ebrei, tale percentuale nel settore del noleggio e dell'esercizio giungeva sino al 50-60 %. La prima influenza germanica si è fatta sentire con la completa arianizzazione di questo settore il quale, se in conseguenza di ciò si è contratto leggermente nel numero globale delle aziende esistenti, ha fatto subito sentire il beneficio della epurazione.

La cinematografia da ebraica, cioè da essenzialmente internazionale ed americanizzata, si è orientata sempre più verso un gusto europeo ed ha usufruito delle possibilità che gli attori locali potevano dare. Sono così cessate le cattive imitazioni di pellicole americane e francesi e si sono portati sullo schermo racconti più aderenti alla vita ed al gusto nazionale dai quali traspare infatti oggi l'amore per la musica, la faceta giocondità e la passione per la vita agreste, elementi caratteristici dell'anima boema. In queste produzioni si sono valorizzate le possibilità dei locali attori e si è ritornati alla produzione della vita naturale del popolo ceco nella sua genialità politica, artistica e culturale: la cinematografia ha ritrovato la sua via andando verso il popolo e la sua anima.

Al tempo della cessata repubblica cecoslovacca si notava una inflazione nella produzione a tutto scapito della qualità. La produzione complessiva di pellicole di vario genere nel 1938 fu di 252 pellicole, ridotte nel 1939 a 220. Tra queste le pellicole spettacolari a lungo metraggio sono restate 41 nei due anni, ma saranno ridotte a 34 nel 1941. Non si deve ritenere per contro che la diminuzione numerica di questi film sia una conseguenza della scomparsa di società produttrici o di stabilimenti o di capitali disponibili. Al contrario anzi, la capacità produttiva ceca è stata incrementata con la costruzione di tre nuovi stabilimenti di posa che sono: l'« AB », il « Fab » ed il « Foja »; stabilimenti che sono stati in grado di girare non soltanto pellicole boeme ma anche tedesche. La ragione di tale contrazione numerica deve quindi ricercarsi esclusivamente nel maggior tempo assorbito dalla produzione con conseguente miglioramento

qualitativo. Del resto non è difficile trarre anche personalmente delle conclusioni se si pensa che sino al 1918 *il tempo che si dedicava alla produzione di una pellicola negli stabilimenti cecoslovacchi si aggirava sui* 9-10 *giorni. Attualmente si è già sui* 15 *o* 20 *giorni ma si è ancora lontani alla media minima di tre mesi che si impiegano in Germania, per esempio, per « girare » un film. Anche come investimento di capitale per singolo film vi è una notevole differenza in quanto, mentre prima la media di costo di una pellicola era di* 700.000 *corone, adesso è quasi il doppio perchè si aggira sulle* 1.200.000. *Ancora l'ex Governo cecoslovacco limitava a* 4.000.000 *di corone la partecipazione annuale e gli investimenti nel settore cinematografico, mentre le autorità germaniche hanno subito aggiunto a tale cifra altri* 7.000.000 *di corone in questa voce di bilancio.*

La prima conseguenza di tutte queste misure e di tale normalizzazione è stata la scomparsa dal mercato della grande quantità di pellicole dozzinali che si noleggiavano a bassissimo prezzo.

I successi che hanno ottenuto le pellicole boeme di nuova produzione quali Il musicista ceco; Sposa di musicista, *proiettate per due mesi consecutivi nello stesso cinema, e, di altre ancora come*: L'amata in maschera; Il passato di Anna Cosima; Catacombe; Altra aria; Il barone Brasil, *ecc., ne sono una riprova.*

UNGHERIA

Da alcuni anni si dedica in Ungheria una particolare cura allo sviluppo dell'attrezzatura cinematografica nazionale che, veramente notevole in tutti i settori, si sviluppa in modo promettente. Il grande problema attuale è quello della completa emancipazione dalla influenza ebraica che sino allo scorso anno era ancora molto sentita e che si desidera far scomparire totalmente. A tale scopo vari provvedimenti legislativi sono già stati emanati ed altri sono in corso.

Il popolo magiaro si dedica molto allo spettacolo cinematografico che, grazie a questa sua tendenza, si sta diffondendo rapidamente anche nelle campagne, col cinema a formato ridotto. Nei giorni di sabato e di domenica infatti, anche nei piccoli villaggi, si improvvisano spettacoli cinematografici avvalendosi di tutte le sale di riunioni disponibili. L'attività di ripresa è intensa, negli studi della Hunnia si lavora a ritmo accelerato e si intende quest'anno superare largamente la media annuale di

produzione che si era stabilizzata sulle 40 *pellicole; lo sforzo però non sarà solo quantitativo ma anche qualitativo in quanto, spronati dai successi ottenuti nella passata stagione, i produttori nazionali si sono decisamente orientati verso la realizzazione di pellicole più impegnative e tali da poter rappresentare un genere di esportazione. Di questo tipo appaiono essere le due pellicole terminate in questi giorni*: Fiamme *e* Forse che sì forse che no; *la locale critica almeno è unanime nel riconoscere a questi lavori tale qualità ed esprime le più rosee speranze.*

* * *

Nella cinematografia didattica e culturale l'Ungheria può giustamente vantare una posizione di avanguardia. Sono infatti 800 *le scuole già attrezzate con proiettori cinematografici* 16 *mm. per questo moderno ausilio didattico nell'insegnamento;* 300 *pellicole, con un numero complessivo di* 5.000 *copie sono a disposizione degli insegnanti, che scelgono a seconda delle proprie esigenze i soggetti più adatti. Si tratta in genere di film che durano dai* 13 *ai* 18 *minuti, parte in bianco-nero parte a colori specie quest'ultimi per la zoologia e la botanica.*

Da una relazione fatta dalla Commissione per il film didattico, che presiede a questa attività, appare che nel corso del 1940 *sono state effettuate* 100.000 *ore di proiezione cinematografica didattica nelle scuole ungheresi di vario grado.*

d. t.

Uno stabilimento di sviluppo e stampa

Da qualche anno a questa parte si costruiscono ed entrano in funzione presso nazioni in cui la produzione cinematografica investe immensi interessi, stabilimenti di sviluppo e stampa organizzati scientificamente.

Era ben sentita la mancanza di stabilimenti attrezzati in ogni particolare ed atti a garantire la qualità del negativo sviluppato e delle copie pronte per la proiezione.

Avendo gli stabilimenti in questione dato ormai dei risultati degni di ogni considerazione, lo scopo di questo articolo è di descrivere brevemente l'organizzazione ed i metodi di lavorazione, rimandando a prossimi articoli la trattazione dettagliata delle singole fasi che vanno dalla scelta del negativo e dalle prove sensitometriche al controllo della copia stampata.

La cura maggiore viene posta nel combattere il peggiore nemico della lavorazione: la polvere, che, riuscendo ad entrare nei luoghi più reconditi, può danneggiare seriamente il negativo e quindi pregiudicare la qualità del positivo.

Nei locali adibiti alla lavorazione del film le finestre non sono apribili, riservando loro soltanto la possibilità di far penetrare la luce. Si vengono così a creare effetti architettonici interessanti, costruendo delle vetrate che corrono lungo tutte le pareti dello stabilimento. Nei locali dove la lavorazione avviene all'oscuro o ad una debole luce rossa o verde, così come nei locali sopra menzionati, viene mantenuta in circolazione una quantità d'aria condizionata e controllata da speciali apparecchiature.

La costruzione in cemento armato assicura la più grande robustezza, facilitando anche la soluzione di particolari esigenze costruttive dovute alla speciale lavorazione.

Grandi aperture ricoperte di materiale poco resistente a pressioni superiori a quella normale assicurano sufficiente sfogo ai gas di combustione nei casi d'incendio, eliminando così ogni pericolo di esplosione.

Il fabbricato si compone di un seminterrato, del piano terreno e del primo piano. Il deposito del negativo viene costruito lontano dal complesso principale e controllato a distanza da indicatori di temperatura ed umidità relativa.

Le porte di entrata e di uscita sono sistemate nei punti dove è difficile si crei un eccessivo affollamento e dove è più facile controllare l'entrata e l'uscita del materiale.

Al primo piano dell'edificio avviene la lavorazione completa del film, dall'arrivo del negativo all'imballaggio e spedizione del positivo.

Al seminterrato trovano posto i servizi tecnici, mentre al primo piano si trovano le sale di montaggio e proiezione.

Le macchine da sviluppo occupano la metà dello spazio disponibile; esse lavorano generalmente accoppiate ed ogni coppia è adibita ad una speciale lavorazione.

La prima coppia è adibita allo sviluppo del negativo scena, la seconda allo sviluppo del negativo sonoro e la terza coppia allo sviluppo del positivo.

Lo sviluppo ed il fissaggio avvengono in tre camere oscure separate, perchè diverse sono le caratteristiche delle emulsioni, mentre il lavaggio ed essiccamento avvengono in un unico grande stanzone.

In caso di forte lavoro qualche macchina sviluppatrice può essere adibita a sviluppo di altro materiale mentre la coppia adibita allo sviluppo dei negativi è necessario non venga impiegata per altri lavori.

Le porte di comunicazione con le camere oscure sono sempre aperte, costruite a labirinto di luce e con le pareti dipinte in nero; facilitano la lavorazione ed impediscono efficacemente alla luce di entrare.

Il locale ove avviene la stampa è disposto nelle immediate vicinanze dello sviluppo e fissaggio del positivo ed è equipaggiato da macchine automatiche; le macchine per la stampa della colonna sonora sono del tipo a non slittamento e luce da stampa ultra violetta.

In questo tipo di macchina bisogna prevedere gli adattamenti per la stampa della colonna a densità fissa ed a densità variabile, la registrazione in contro fase in classe A ed in classe B, il duplicato del negativo ed il duplicato del positivo sonoro.

La velocità di funzionamento è standard per facilitare l'organizzazione e disposizione delle complesse fasi della lavorazione.

Per la stampa delle copie lavander delle colonne sonore su pellicola a grana fina si adopera una lampada d'eccitazione a maggiore intensità in considerazione della minore sensibilità di questo tipo di emulsione, e per non diminuire la velocità di stampa della macchina.

In vicinanza alla lavorazione del negativo e positivo si procede al controllo sensitometrico; due sensitometri sono adibiti per la determinazione delle caratteristiche del negativo e del positivo mentre un apparecchio speciale controlla le luci di stampa. Con un numero sufficiente di densitometri si controllano le densità del negativo e del positivo, conosciute le quali si tracciano le curve caratteristiche delle emulsioni. Il comportamento di tali curve indica lo svolgersi della lavorazione dalla illuminazione del negativo alla stampa del positivo, fa conoscere le caratteristiche dei bagni di sviluppo ed infine guida alla ricerca delle cause che hanno determinato una cattiva riuscita dell'effetto tecnico ed artistico che ci si riprometteva di ottenere.

Tra il laboratorio sensitometrico e le camere oscure dello sviluppo si trovano i piccoli depositi del negativo impressionato; tolti i provini da ogni rullo per le prove del tempo di sviluppo si controllano i risultati ottenuti con un tempo fisso e se ne propongono le modifiche nella stanza dei controlli dei tempi di lavorazione.

Nella stanza del taglio del negativo si procede all'accoppiamento ed al lavaggio del film con materiale solvente non infiammabile per dare al negativo montato quella sistemazione definitiva per ottenere il migliore positivo. Nella stanza riservata al controllo ed alla lavorazione del positivo si trovano le macchine per la pulitura e la ceratura delle copie. Le colonne sonore preparate per la stampa vengono sottoposte al controllo che si effettua con sensitometri e densitometri a lettura diretta o scriventi che danno la densità del velo, la densità media, il fattore di contrasto o gamma e la percentuale di distorsione sia del negativo che del positivo. Sullo stesso piano trovasi il laboratorio chimico dove si controlla ogni mezza ora le caratteristiche dei bagni per la determinazione delle migliori condizioni di sviluppo. Il riempimento e la sostituzione dello sviluppo viene sempre effettuato tenendo presente le condizioni di concentrazione dei componenti i bagni durante la lavorazione. Tutte le stanze hanno il condizionamento dell'aria e sono in comunicazione telefonica con i diversi reparti della lavorazione.

Nel seminterrato si trovano la centrale elettrica, le batterie, le caldaie per il riscaldamento dell'aria e dei bagni, l'impianto di condizionamento.

In locali separati vengono preparati i bagni che dopo preventivo filtraggio vengono inviati in grandi recipienti di gres che costituiscono i depositi; una pompa centrifuga dà alle soluzioni quella pressione per raggiungere la macchina da sviluppo al piano superiore.

La sezione sviluppo di una tale macchina può essere formata da un insieme di tubi di vetro o di gres o di acciaio speciale costituito da una lega di molibdeno, cromo, nichel e rame, inattaccabile dagli acidi; il tempo di sviluppo, mantenendo costante la velocità della macchina può essere variato aumentando l'immersione del film nei recipienti della soluzione. Questo sistema permette di ottenere tempi variabili entro grandi limiti. Tutti i rocchetti ed i diaboli sui quali scorre la pellicola, sempre dalla parte del rapporto, sono in bachelite o di acciaio speciale.

Si evitano così fenomeni di elettrolisi che aumentando il velo del film danneggiano le qualità del negativo. Per evitare inoltre fenomeni di ossidazione il film è completamente immerso nel bagno anche nel passaggio da un recipiente all'altro; si riduce ogni causa di aumento di velo dovuto al contatto dell'aria sull'emulsione durante lo sviluppo. Dopo il lavaggio il film passa nelle vasche di fissaggio costruite generalmente in legno o in gres e delle stesse dimensioni di quelle dello sviluppo; la soluzione è mantenuta in movimento specialmente nell'ultima vasca in cui è contenuta una quantità maggiore di fissaggio. Il film lavato passa all'essiccamento che si effettua in grandi armadi a pareti di vetro in cui è mantenuta una temperatura ed umidità relativa costante. Tutta la macchina poggia su un piedistallo di cemento armato che può essere legato alla ossatura generale dell'edificio.

In tutte le vasche di sviluppo, lavaggio e fissaggio il liquido è mantenuto in circolazione sotto la pressione di 5 kg. a cm^2 ed immesso nei recipienti da 10 a 15 diffusori.

Il tempo normale di sviluppo per il negativo è di 7 minuti e 30 secondi a 18 gradi di temperatura ed in un ambiente ad aria condizionata a 24 gradi e 55 % umidità relativa; si possono ottenere variazioni da 5 min. e 30' a 11 min. e 30' senza variare la velocità della macchina, solo modificando l'immersione del film nelle vasche di sviluppo.

La formula più conosciuta ed adoperata per lo sviluppo del negativo è la D 76 Kodak:

Metol	2 g.
Idrochinone	5 g.
Solfito di sodio anidro . . .	100 g.
Borace granulare	2 g.
Acqua distillata	1 litro

in cui viene mantenuto il pH, fattore di alcalinità, al valore di 8,70. Per un tempo normale di sviluppo e con materiale negativo di emulsione moderna, esempio Kodak Plus X, il gamma è uguale a 0,65.

Per ottenere buoni risultati fotografici è necessario non allontanarsi dal valore indicato del gamma negativo e mantenerlo costante durante tutta la lavorazione del film.

Il negativo sonoro a densità fissa va trattato con uno sviluppo a forte contrasto metol-idrochinone e con acceleratore a carbonato; il pH può raggiungere il valore di 10 e il gamma negativo 2,45 con un velo di 0,05 per un tempo di sviluppo uguale a 5 minuti.

Per la densità variabile si cerca di mantenere un gamma negativo di 0,38 adoperando sviluppo la cui costituzione è uguale a quello D 76 in cui il solfito è portato a 60 g. per litro.

Il positivo sonoro per la riregistrazione va stampato su di un film speciale a grana fina è sviluppato fino ad ottenere un gamma uguale a 1,25.

La formula per lo sviluppo del positivo è una modificazione della D 76 Kodak:

Acqua distillata	750	cc.
Metol	0,31	g.
Solfito di sodio anidro . . .	39,6	g.
Idrochinone	6	g.
Carbonato di sodio anidro .	18,7	g.
Bromuro di potassio . . .	0,86	g.
Acido citrico	0,68	g.
Metabisolfito di potassio . .	1,5	g.
Acqua distillata fino a formare	1	litro

che ad una temperatura di 18° ed un tempo di sviluppo di 4 min 30' produce un gamma positivo di 2,20; il pH è mantenuto a circa 10,15.

Un sistema di controllo della temperatura dello sviluppo, della umidità relativa, e della temperatura negli armadi di prosciugamento si ha direttamente nella stanza del controllo per mezzo di apparecchi automatici scriventi che facilitano la lavorazione.

Il fissaggio arriva alle vasche della macchina dai depositi inferiori attraverso una conduttura di metallo speciale i cui costituenti sono già stati indicati; questa precauzione è sempre osservata per impedire fenomeni di elettrolisi.

La conduttura di scarico porta l'iposolfito nel reparto del ricupero d'argento dove sotto una tensione di 2 Volta e corrente di 105 Ampere si ha la precipitazione del materiale dal quale si ricava l'argento metallico.

Il tempo normale di lavaggio è di circa 18 min. alla velocità di 30 metri al minuto.

Gli armadi di essicamento sono costruiti in 3 sezioni ognuna delle quali ha un deumidificatore ed un filtro; l'aria, che è mantenuta a una temperatura di 24° è riportata nelle altre due sezioni dopo preventivo filtraggio e condizionamento.

Motori a corrente alternata ed a corrente continua possono mettere in movimento la macchina indipendentemente dai guasti della rete di distribuzione.

LIBERO INNAMORATI

Il cinema e gli intellettuali

ESTREME CONSEGUENZE

In un lungo e meditato articolo apparso sulla Rivista « Le Arti » col titolo « *Arte della scena e arte figurativa* », Marino Lazzari affronta un problema molto importante e che è stato reso più vivo e attuale dal cinematografo.

Anche se qua e là rimane qualche luogo oscuro e vi sono delle contradizioni, ci sembra tuttavia che il Lazzari sia andato al cuore della questione, specie quando parla della scenografia (che egli intende non come ambiente decorativo nel quale si svolge l'azione drammatica, ma come arte scenica e, cioè come azione drammatica completamente visualizzata): la quale scenografia può esistere come arte autonoma soltanto quando è una forma poetica praticamente indipendente da altra forma poetica, anche se concettualmente legata ad essa. Così, ad esempio, egli giustamente dice, « le illustrazioni di Botticelli alla *Divina Commedia* non sono illustrazioni: sono opere d'arte, hanno una loro unità lirica, che è quella dell'arte di Botticelli, non quella della poesia di Dante ». D'altra parte, il regista di un dramma non è un artista, ma un interprete, poichè il dramma — dice giustamente il Lazzari, accettando la tesi hegeliana della necessità dell'esecuzione esterna — è poesia, ma poesia che si esprime completamente soltanto nel teatro e che contine già i germi della regìa e della rappresentazione. Queste due posizioni si possono dare come esatte. La scenografia (sempre intendendola secondo il significato che le attribuisce il Lazzari) è arte quando realizza opera poeticamente drammatica nell'autonomia della visione, sia ispirandosi ad altra opera poetica, come nel caso della rielaborazione del tutto moderna di un dramma shakespeariano, sia creando di bel nuovo una rappresentazione drammatica come quella dei balletti russi. Mentre nel caso dell'esecuzione di un dramma antico e moderno, intesa come esecuzione esterna di essi e cioè come sviluppo degli elementi scenografici già in essi stessi contenuti, si ha una forma critica e interpretativa e non creativa.

Questi ci sembrano i punti fondamentali sostenuti dal Lazzari, anche se qua e là vi sono, come dicevamo, almeno per noi, oscurità e contradizioni. Dice il Lazzari, per esempio, che « tutti sentiremmo l'assurdità di una scena gioconda,

animata di colori e di luci, per l'*Amleto*, o di una scena immobile e monumentale per il « *Sogno di una notte di mezza estate* ». Al che si potrebbe obiettare che, assumendo la scenografia come arte autonoma, nessuno impedisce che dall'opera poetica *Amleto* un artista si ispiri per farne un balletto. L'assurdità sarà avvertita solo se egli non raggiungerà l'arte. Come non è chiaro il brano seguente: in cui è detto: « capire Shakespeare e Molière è la sola condizione per fare della scenografia che accompagni la rappresentazione di quell'opera e sia nello stesso tempo, opera d'arte ». Non è chiaro perchè, cosa significa capire Shakespeare o Molière? chi può dire se un artista l'ha più o meno capito? E può un'opera d'arte ispirata sia pure ad altra opera, dipendere dalla comprensione di quest'ultima? Può un fatto critico essere alla base di un fatto creativo? Molto più giusta, ma in contradizione, appunto come dicevamo, ci sembra l'altra affermazione in cui si dice che il collegamento fra scena e dramma non è affatto necessario, perchè una scena abbia valore artistico. Pertanto, a voler tirare le somme dello scritto del Lazzari, ci sembra che egli giustamente sostenga che l'arte della scena è dramma visivamente realizzato, che non solo può prescindere dal fatto letterario ma che deve, in ogni caso, artisticamente prescinderne, anche se concettualmente ne è legato. Una rappresentazione veramente artistica di un dramma di Shakespeare può presupporre — e secondo il Lazzari deve presupporre — nell'artista scenografo la personalità poetica di Shakespeare come dato di fatto spirituale e di cultura, ma questo come movimento della sua ispirazione che non limita la sua libertà creativa. È evidente che con tali presupposti il Lazzari vede nel cinematografo la forma ultima dell'arte della scena, cioè come quella che risolve completamente ogni dato letterario nella visività drammatica.

A tale proposito dice il Lazzari giustamente: « oggi tutti siamo abituati, per la volgarizzazione del mezzo, alla novità compositiva del cinematografo: nè ci impressiona, se non quando è artisticamente espressivo, il fatto che ogni volto e ogni gesto portano con se il loro pezzo di spazio e non più di quanto è strettamente necessario per ambientare quel volto e quel gesto, per creare cioè attorno ad esso una realtà che lo giustifichi. Senza approfondire questi accenni, e senza indicare tutti i risultati concretamente raggiunti dai maggiori registi, ci limiteremo ad indicare che il cinematografo ha risolto « in nuce » quasi tutti i problemi iniziali della scenotecnica moderna, a cominciare da quello, che al principio sembrava non ammettere altra soluzione, di una incomunicabilità assoluta, di dramma e scena: anzi, alla luce di queste più recenti esperienze, è ora possibile affrontare con rigore di metodi, il problema degli accordi integrali, senza limitazioni e compromessi, di teatro scritto e teatro rappresentato, poichè se visto con la scena, nel suo concreto ed estensivo significato di regìa, è capace di implicare, come ogni altra opera d'arte, un contenuto drammatico ». E più giù, dopo aver ribadito l'autonomia del cinematografo cinematografico rispetto agli sbandamenti del cinematografo pittura o del cinematografo letteratura, egli osserva che il cinema consente un'assoluta

mobilità di luci e di spazi, che implica nel movimento e nella successione dei fatti e dei momenti figurativi un contenuto drammatico non più esterno e letterario, ma inerente e indistinguibile dai valori formali nei quali si esprime. E questo ci sembra il nocciolo proprio della questione, che pochi ancora, specie nei confronti del cinematografo, han saputo vedere e che porta quelle diatribe, quelle logomachie, quelle inutilità verbali oziose che ogni giorno si leggono a proposito di soggetti e sceneggiature e quelle lamentazioni ancora più ridicole degli autori della cosiddetta novella letteraria o di quel pezzo di carta che sia, che ha dato l'ispirazione al regista cinematografico, i quali si sentono traditi nella loro sensibilità più profonda. Perchè se un'opera drammatica, come dice il Lazzari, contiene i germi, gli elementi di scenografia e di regìa teatrale e si possa chiedere al regista, per lo meno in certi casi e di fronte alle opere maggiori, di svolgere attività di interprete, di storico e di critico anzichè di poeta, non può dirsi certo che il soggetto o la novella o il romanzo dello scrittore X o Y contengano anche « in nuce » elementi di regia cinematografica per cui possa rinnovarsi la pretesa che può muoversi di fronte al teatro.

Come conclusione, si potrebbe dire quello che da noi è tante volte sostenuto, che il cinema come arte della scena rappresenta un superamento del teatro, proprio perchè il dramma è tutto nei valori formali in cui si esprime.

Si potrebbe, infine, anche concludere che la rappresentazione teatrale — come è convinto l'estensore di questa nota — è legittima solo in quanto non è opera d'arte, ma di interpretazione o di critica, storica; legittima solo, ripetiamo, in quanto esecuzione esterna del dramma.

Questo punto fondamentale è quello che ci ha fatto sempre distinguere tra teatro e cinema, come interpretazione da una parte, creazione dall'altra; che ci ha fatto parlare dell'attore di teatro come di un interprete, dell'attore di cinema come di un creatore; del regista di teatro come di un critico, del regista di cinema come di artista.

l. c.

CHESTERTON E IL CINEMA

« La filosofia di G. K. Chesterton, bene identificata anche se non sistematica, e sempre così decisa e recisa, se pure esposta in forma costantemente paradossale e bonariamente ironica, è abbastanza nota in Italia, dai suoi romanzi e dai suoi saggi, specie da quelli raccolti sotto il titolo « Ortodossia ». E d'altronde non sarebbe qui luogo a riandarla, se pure per « summa capita ».

Essa viene ribadita, in uno dei suoi cardini fondamentali, nel breve ed arguto sermone sul film che qui pubblichiamo. Come tale, lo scritto (che comparve, anni or sono, sulle « Illustrated London News » e fu, con altri, ripubblicato nel volume « Generally Speaking », edito nel 1917 e più volte ristampato), è senza dubbio di notevole interesse. E dal punto di vista del film lo è altrettanto, come indice di uno stato d'animo e di convinzioni anticine-

matografiche piuttosto diffusi in certi ambienti intellettuali. Bisogna infatti intendere questa elegante requisitoria contro la rapidità eccessiva di certi film, quale essa è in verità: una requisitoria contro il *montaggio*, e quindi contro il film « tout court ». È infatti proprio nei pittoreschi e puerili film del West, cui qui ci si riferisce, che si è attuato per la prima volta quello specifico ed esclusivo linguaggio del cinema che doveva, in opere più elaborate, mettere il film sul piano dell'arte e che doveva dotare l'umanità di una più acuta e più pronta facoltà di vedere.

E tuttavia avversari così divertenti fa sempre piacere incontrarli ».

u. b.

C'è, nella comune arte del film, una incongruenza che è profondamente caratteristica del nostro tempo. Io ho visto quasi sempre che, nel film, il movimento non è rapido quanto sarebbe necessario per dare il senso della rapidità reale. Come una cosa può essere troppo piccola o troppo grande per apparire veramente piccola o grande, così può esistere il troppo rapido per apparire veramente rapido. Perchè un uomo a cavallo risulti cavalcare in velocità, è necessario anzitutto che egli sia riconoscibile come uomo a cavallo; se egli appare invece, come una ruota vista attraverso la nebbia, la sua non è una cavalcata, sia pure di velocità impossibile, e non si dà l'impressione della velocità perchè non c'è nulla da esagerare. Sarebbe infatti perfettamente naturale che l'andatura di una simile cavalcata fosse esagerata. Ogni arte ha un elemento di enfasi che, in verità, è esagerazione; esagerazione che varia a seconda delle diverse forme artistiche tragedia, commedia, farsa o dramma. Ma l'esagerazione può essere accentuata nel modo più fantastico senza perdere vivezza e attualità. Quando invece, superato un certo punto in una certa direzione si superano i limiti materiali dei poteri dell'occhio e delle condizioni di tempo e di spazio, la rapidità cessa di essere tale per divenire piuttosto qualcosa di invisibile.

Questo sembrerebbe in verità, un dato ovvio del buon senso riferito agli effetti artistici; ma gli artisti e i produttori cinematografici che parlano così concettosamente e lavorano così faticosamente evidentemente non hanno ancora imparato una piccola cosa come questa. Io, per esempio, ho una mente semplice e melodrammatica: in me non c'è niente di sublime e di amante della pace e, in verità, mi procura un grande piacere vedere qualcuno scaraventato a terra sulle tavole del palcoscenico. Aggiungo che non farei nessuna obbiezione a veder certi tipi scaraventati a terra nemmeno nella vita reale, purchè fossero scelti accuratamente e saggiamente. In realtà ne ho visti scaraventare a terra, e qualche volta anche con molta rapidità. Ora, se sul palcoscenico e nel film si atterrasse la gente con più rapidità di quanto non avvenga nella vita reale, questo sarebbe logico e nel giusto spirito dell'arte rappresentativa. Invece, in quasi tutte le storie dei film americani, che si svolgono « nei grandi spazi aperti dove gli uomini sono uomini », avviene, ed è questo di cui io mi lamento, che appena questi « uomini che sono uomini » cominciano a lottare,

cessano di essere uomini e diventano macchie e confusi sprazzi di luce. Nessun uomo al mondo, sebbene rapido di movimenti, e in nessun locale, sebbene selvaggio, e in nessuna montagna, sebbene rocciosa, può muoversi, per nessuna causa, con tanta celerità. E allora io smetto di credere in quegli uomini tanto più se i loro corpi si spezzano in due e tanto più se ne cola fuori evidentemente la segatura. L'uomo può essere il più rapido di tutti nel Canyon del Cane Rosso, ma io mi faccio sparare se c'è mai stato uomo al mondo che sia stato ucciso o colpito così rapidamente come avviene nei film americani.

In una delle satire di Belloc si parla di un fanciullo aristocratico che « aveva tre anni, e cresceva a vista d'occhio come un giovane giglio »; nel film avviene come se questa immagine fosse presa alla lettera, e l'eroe s'allungasse rapidamente come il collo di « Alice nel paese delle meraviglie » o come se il nascere della primavera fosse rappresentato, in un film, con una serie di lanci e di salti, come in quel famoso leggendario paesaggio nel quale le siepi crescono e scorazzano i tori. Un eccesso di rapidità perde ogni efficacia realistica; scorazzino pure i tori ma essi non dovrebbero scorazzare dieci volte più in fretta di quanto qualsiasi toro sia capace di fare. A noi basta che il toro salti due volte più in fretta del più veloce toro del mondo. E noi, che stiamo seduti tranquillamente assistendo a quegli incruenti e innocenti combattimenti di tori, non vediamo volentieri svanire tutte quelle belle evidenze in un'assoluta confusione. Ci piacerebbe potere immaginare, per un momento, di assistere a una vera corrida e di vedere tori spagnoli e non semplici tori irlandesi.

Ma è un aspetto della malattia moderna l'incapacità di fare le cose senza esagerare. L'incapacità di capire l'antico paradosso della moderazione. Come l'ubriacone è l'uomo che non può capire il delicato e squisito momento in cui è moderatamente e ragionevolmente ubriaco, così l'operatore e l'artista cinematografico non capiscono il divino e inebriante momento nel quale essi sentono realmente che le cose sono in movimento. Qualche volta l'ubriaco e l'operatore si confondono in una perfetta unità: ed io declino ogni responsabilità per il cattivo uso di questo mio scherzo circa l'ubriachezza in relazione col movimento. C'è un punto in cui la velocità si annulla anche nella vita reale; ed è quasi inutile dire che, nel cinema, essa si annulla come l'eroe suicida che, nel finale, si getta selvaggiamente sulla propria gola. I veicoli, nei film, vanno assai spesso a una velocità eccessiva non solo per la legge sulla circolazione di New York o di Londra, ma per le leggi dello spazio e del tempo. È la natura che ha stabilito, nel nervo ottico e nelle cellule del cervello, *un limite di velocità,* oltrepassando il quale non si va in galera, ma al manicomio.

Un effetto artistico è qualche cosa di leggermente impossibile; per quanto i grammatici e i logici possano pensare che questa è una frase impossibile. Un effetto artistico è una cosa che si ottiene o con la moderazione o con una leggera assurdità. È qualche cosa che sta proprio come nel precipizio di questo prosaico mondo: non lontano dal vuoto della vanità e della vacuità. « Accelerare » in modo da far correre Tom Mix o Douglas Fairbanks *un po'*

più in fretta di quanto un uomo possa correre nella realtà produce un effetto stupendo: un effetto teatrale come un colpo di tuono. Ma farlo correre ancora più in fretta distrugge immediatamente ogni effetto; l'uomo scompare e si rivela la macchina.

C'è una figura in un affresco di Michelangiolo nella quale le gambe sono un poco allungate e danno così l'impressione del volo attraverso l'aria. Se quelle gambe fossero state allungate all'infinito come due rette parallele che non s'incontrano mai, se, come due strisce, senza fine si fossero prolungate per tutta la volta della Cappella Sistina non darebbero impressione di slancio o di alcun'altra cosa. Ma il *sensazionalista* moderno non ha la capacità di effettuare una cosa se non ingrandendola, sforzando i propri nervi telescopicamente come in una tortura asiatica, e aumentando il piacere coll'allungare interminabilmente la gamba. Questo è il motivo per cui alcuni di noi sentono in tutto questo progresso e questa continua accelerazione qualche cosa di stupido e anche di barbarico: perchè è soltanto l'allungamento di una linea e l'esagerazione di un'idea.

Anche la velocità è equilibrio e rapporto: come vediamo bene quando due treni corrono alla stessa velocità e sembrano entrambi star fermi. Così un'intiera società può sembrare immobile se tutti si precipitano all'unanimità in un'unica direzione; infatti quella società che noi chiamiamo umanità corre continuamente sull'orbita rotonda della terra e intorno al sole e lo fa senza esserne affatto esilarata. L'estensione della velocità in superficie spinta a un certo punto, non fa che neutralizzare l'effetto artistico.

Io ho notato quest'errore anche nel film: là dove le cose si muovono e si mischiano in modo da parere un vortice più che un fiume. Il film è anzitutto movimento e non pittura e poi non è nemmeno movimento perchè non è disegno e, in ogni movimento, deve esserci il contorno dell'oggetto.

Ma io suppongo che un errore così grossolano debba avere una causa piuttosto sottile. Niente è più curioso, nella storia artistica dell'umanità che la considerazione della facilità delle cose che furono trascurate, in paragone allo sforzo e all'intelligenza richiesta da quelle che furono impiegate. È un mistero il modo con cui i magnifici poeti pagani dell'antichità produssero i loro effetti con così poche e vaghe idee sui colori; tanto che noi non sappiamo sempre se essi vogliano dire color porpora, o blù, o semplicemente luminoso chiaro. È altrettanto misterioso il fatto che i magnifici artigiani del Medio-Evo non vedessero che i loro disegni erano così difettosi mentre la loro tavolozza era così brillante. Tutte le epoche trascurano qualche cosa che all'epoca successiva sembra straordinariamente ovvia e lampante: sembra quasi che la nostra epoca voglia rendersi oggetto di risa per l'epoca prossima, non volendo vedere il più evidente di tutti i fatti psicologici che, in estetica, è il principio del contrasto.

Come se non si capisse che non è possibile vedere che un uomo corre se non lo si vede affatto.

G. K. CHESTERTON.

IL CINEMA NELL'APOCALISSE DELLA CIVILTA'

L'editore Einaudi pubblica una seconda edizione della *Crisi della Civiltà* dello storico olandese Joan Huizinga. È una disamina dei mali che affliggono il nostro tempo: l'autore ha creduto di ravvisare il germe patogeno nella sostituzione della metafisica dell'essere alla metafisica del conoscere, nella « subordinazione dell'impulso conoscitivo alla volontà di vita », nella corrente che, partendo dall'« attivismo del pensiero » di sociologi tipo Max Weber, passando attraverso il materialismo storico, ha sfociato nelle varie dottrine « esistenziali » e « vitalistiche ». Qualsiasi modesto lettore di ammodernati manuali di storia della filosofia si renderà subito conto della posizione dell'autore: non è questo poi il luogo per discuterla: basterà rimandare allo studio che all'Huizinga dedica Carlo Antoni nel suo recente volume « *Dallo storicismo alla sociologia* » (Sansoni ed., 1940) che conclude volendo trovare una contradizione tra le teorie storiografiche professate dall'Huizinga e questo suo libro: « la sua stessa storiografia è un sintomo del male che deplora. Egli ha esasperato il dualismo tra civiltà e natura ed ha poi proclamato che la civiltà è forma, stilizzata convenzione... E come si fa a lamentare che sieno divenute vacillanti tutte le cose, « che ci apparvero una volta salde e sacre », se si è asserita la relatività dei « fenomeni della civiltà », la legittima pluralità di tutte le forme? ».

Il cinematografo, naturalmente, non poteva essere trascurato in questa disamina, ma, invero, due sole e non troppo acute sono le noterelle dedicatigli dall'Huizinga. Parla l'autore della odierna crisi della moralità e conviene che, « tutto ben considerato, non esiste una ragione sufficiente per parlare di un livello morale più basso che in altre epoche della civiltà occidentale » e poi: « Si può dubitare se e fino a che punto l'emanciparsi della letteratura da ogni morale corrompa i costumi. Più di un osservatore che noti oggi con meraviglia tutto ciò che legge la gioventù d'ambo i sessi, deve poi constatare che certi atteggiamenti nei quali talora si compiace la letteratura, come la negazione intenzionale d'ogni principio di costumatezza e il civettare col delitto, non hanno affatto indotto la gioventù ad adottare a far suo senz'altro il modello letterario. Persino un certo vanto di immoralismo, che fino a poco fa si notava in quest'ordine di idee, oggi non è più di buon gusto, manca di stile. È qui il luogo di accennare al cinematografo. Esso si incolpa di molti mali: eccitamento di istinti malsani, incremento alla criminalità, corruzione del gusto, frivolo invito alla ricerca del godimento. Di fronte a queste accuse si può sostenere che, molto più del libro, il film mantiene salde le vecchie tradizionali norme della moralità dell'arte. Il film, in quanto a morale, è un fattore conservatore. Se non esige proprio la ricompensa delle virtù, ci fa lacrimare sugli innocenti che soffrono. Se giustifica talora il briccone, subito neutralizza queste tendenze con un elemento comico o col fatto sentimentale

della abnegazione per amore. Per i suoi protagonisti richiede una simpatia commossa e li ricompensa col lieto fine, l'immancabile effetto conclusivo d'ogni opera schiettamente romantica. Insomma il cinematografo fa omaggio a una solida morale tradizionale, non scossa da dubbi filosofici o d'altra sorta.

Dirà forse alcuno: fa così perchè lo esige il suo interesse finanziario. Si, ma questo interesse finanziario è determinato molto più dall'esigenza del pubblico che dai pericoli della censura. Si deve dunque dedurre che il codice etico del cinematografo viene ancor sempre incontro alle esigenze del bisogno di moralità del popolo. L'osservazione è importante, e prova che lo sradicamento delle idee morali in fondo non ha ancora trasformato granchè il sentimento morale comune ». Ma « quelle che sono sensibilmente intaccate sono le norme della moralità in genere, la stessa teoria della morale ». Cause: l'immoralismo filosofico, la dottrina della relatività della morale, i sistemi psicologici derivati da Freud, la subordinazione dell'ideale etico a quello sociale operata dal marxismo, ecc.

Chi gliela avesse predetta al cinema, al maltrattato cinema che avrebbe fatto figura d'educanda proprio in questa specie di giudizio universale!

Parlando poi del « generale indebolimento del raziocinio », derivato non solo dalla crisi del sapere e del pensiero, ma anche dai modi in cui tale pensiero viene diffuso, accolto e adoperato, l'autore sottolinea l'accoglimento passivo e imbelle, in dipendenza dello sviluppo dei mezzi di diffusione meccanica, di giudizi e nozioni già confezionati, non solo intellettuali, ma anche estetici e edonistici. « L'elemento passivo cresce continuamente in confronto di quello attivo. Persino nello sport... abbiamo sempre più il fatto di una massa che assiste al giuoco. Tra il teatro e il cinematografo vi è il passaggio dall'assistere ad uno spettacolo all'assistere all'ombra di uno spettacolo. Parole ed azioni che non sono più azione viva, ma solo riproduzione. La voce che l'etere ci porta non è più che un'eco. E persino si supplisce all'assistere di persona alle gare con dei surrogati: radiocronaca degli incontri sportivi, lettura della cronaca sui giornali sportivi. In tutto ciò è evidente un afflosciarsi dell'anima e del vigore della odierna cultura, che assume un aspetto particolarmente importante nell'arte cinematografica moderna. Nel cinematografo la drammaticità è quasi tutta riposta nel fatto visivo, di fronte al quale il parlato ha una importanza affatto subordinata. L'arte di « assistere » allo spettacolo si trasforma in un'abilità a rapidamente percepire e comprendere delle immagini visive che si trasformano continuamente. I giovani hanno educato in se stessi questo « sguardo cinematografico », portandolo a un grado che stupisce le persone della passata generazione. Il mutato atteggiamento spirituale implica però l'atrofia di intere serie di funzioni intellettuali. Si rifletta un po' alla differenza tra l'attività intellettuale necessaria per partecipare intelligentemente al godimento di una commedia di Molière, e quella che in noi sprigiona un film. Senza voler innalzare la intellezione cerebrale al disopra di quella visuale, bisogna pur ammettere che il cinematografo lascia inerte un gruppo di mezzi di percezione estetico-intellettuali; e questo

deve cooperare all'indebolimento del raziocinio. Il meccanismo dei moderni divertimenti di massa costituisce inoltre, essenzialmente, un impedimento alla concentrazione. L'elemento del'abbandono e della trasfusione nell'opera d'arte, data la riproduzione meccanica di ciò che si vede e si ode, vien meno per forza. Manca quel ripiegamento su se stessi e quel senso del sacro. Ora il ripiegamento su quanto vi è in noi di più profondo e il senso di ciò che, nel momento, vi è di sacro, sono cose che non possono mancare all'uomo che voglia possedere una cultura. La suggestibilità visiva sempre pronta è il punto attraverso il quale la pubblicità afferra l'uomo moderno, e lo colpisce nel lato debole della sua diminuita capacità di giudicare... stabilisce uno stato d'animo, e con ciò fa appello alla formazione di un giudizio, che si compie tutto in un rapido istante ».

È davvero il caso di confutare quanto, in tali affermazioni, ha attinenza con l'estetica? Ogni lettore di « *Bianco e Nero* » sa farlo da se, e sa collegare queste preoccupazioni per l'attuale « primauté du visuel » con i problemi sulla « decadenza della parola scritta » agitati dai nostri neolinguisti e dai partigiani della poesia (e critica) ermetica, nonchè con gli studi sulla funzione dell'immaginazione nella vita del pensiero.

I cineasti trarranno probabilmente maggiori vantaggi dalla lettura degli altri libri dell'Huizinga e proprio, forse, perchè vi sono applicate quelle teorie storiografiche che l'Antoni, nel citato saggio, ha, per la sede in cui ne trattava, giustamente criticato. I quali libri, poi, sono principalmente, quell'« *Autunno del medioevo* » di cui l'editore Sansoni ha testè pubblicato una traduzione italiana e l'« *Erasmo* » di cui esiste una traduzione tedesca (Monaco, 1928, a cura di W. Kaegi): un saggio sulla « *Formazione del tipo culturale olandese* » si può trovare in « Studi Germanici », A. I, n. 1. — Delle altre opere ecco i titoli: *Het Aesthetische Bestanddeel van Geschi Edkundige Voorstellingen,* 1905; *Over historische Levensidealen,* 1915; *Tien Studien,* 1926; *Leven en Werk van Jan Veth,* 1927; *Amerika Levend en Denkend,* 1927; *Mensch en Menigte in Amerika,* 1928; *Cultur-Historische Verkenningen,* 1930.

Ecco, con le parole dell'Antoni, il metodo del nostro autore: « Huizinga descrive stati d'animo, motivi sentimentali, aspirazioni e sogni. Tra la razionalità utilitaria dell'uomo economico e quella speculativa dell'uomo metafisico e religioso, egli ha scelto l'irrazionale zona intermedia degli affetti e della fantasia. Non è dunque la sua una storia d'idee e neppure d'interessi, ma di sentimenti: raggruppando abilmente episodi, brani, documenti, egli ricrea un'atmosfera affettiva, in cui sono immersi individui e masse; fa grande uso di citazioni non per il pregiudizio pedantesco dell'obbiettività, ma perchè soltanto in tal modo può evitare la secca formula e far sì che l'ambiente che descrive si presenti da se, nell'immediatezza delle sue espressioni. Ha raccolto nel suo orizzonte elementi della vita popolaresca e della vita di società, ha attinto largamente agli atti giudiziari, ai diari, alle lettere », ecc. Una storiografia che il Croce chiamerebbe « d'intenzioni » o « prammatica » ove si tiene in gran conto l'influenza degli impulsi e moventi ideali quali: convenzioni sociali, concetti dell'onore e del rango, precetti dell'etichetta: una storia

delle « forme » di vita, della creazione, e del pensiero. Se, in sede critica, il film storico va trattato come il romanzo storico e, quindi, nulla abbia esso a vedere con la mera storiografia, è pur vero che non nuocerebbe ai nostrani cultori di tal genere di film informarsi, durante i loro momenti di riposo, sulle opere che, praticamente o teoricamente, aprono nuovi orizzonti in questo campo di studi. Ma non faremo qui una lezioncina sulla teoria e storia contemporanea della storiografia: per terminare proporremo, invece, all'attenzione dei nostri giovani registi e sceneggiatori le seguenti parole dell'Huizinga che contengono quella parte di verità che vi è in ogni luogo comune: oggi « L'arte manca non solo di disciplina, ma dell'indispensabile isolamento. Nella sua produzione lo sfruttamento lucrativo dello spirito — altra piaga della vita moderna — ha una parte molto maggiore che nella scienza. La necessità che in una società fondata sulla concorrenza obbliga i produttori a sorpassarsi continuamente nell'uso dei mezzi tecnici, conduce l'arte... a malinconici eccessi... Occorre appena far notare quanto facilmente l'arte, esposta alla meccanizzazione e alla moda, cada nell'infantilismo ».

l. s.

Recensioni

Lo spettacolo in Italia nel 1939 - **Edito dalla Società Italiana degli autori ed editori - Pag. 159.**

Per il 1939, come per gli anni precedenti fino a risalire al '36, la Società Italiana degli Autori ed Editori ha provveduto alla pubblicazione del volume « *Lo Spettacolo in Italia* », permettendo al lettore in genere ed allo studioso, poichè è a questi soprattutto che l'opera si rivolge, di avere a disposizione un ingente numero di tabelle e di quadri statistici dai quali arguire l'andamento, in Italia, dello spettacolo e dei problemi ad esso aderenti.

La fatica dei compilatori, come dice nella premessa il presidente della S.I.A.E., cons. naz. G. M. Sangiorgi, è stata, per l'anno preso in esame, particolarmente difficoltosa a causa dell'esiguo numero di impiegati, quasi tutti in armi al servizio della patria, e, di conseguenza, per gli scarsi mezzi di cui i primi disponevano. Nondimeno la pubblicazione ha visto puntualmente la luce e da essa una prima constatazione si è potuta trarre: l'incremento degli incassi conseguiti da tutti gli spettacoli in Italia, ciò che dimostra « la serena e virile tranquillità dei nervi degli Italiani di Mussolini nel 1939, che vide tanto panico e sgomento nei popoli delle democrazie imperialiste e capitaliste ».

Gli autori del volume, che, è ovvio ripeterlo, riguarda i dati dell'anno 1939, hanno creduto opportuno, onde facilitare la consultazione e il compito di ricerca, ripartire i singoli capitoli nell'esame delle varie branche dello spettacolo, e cioè, teatro, con le proprie suddivisioni, saggi culturali, cinematografo, trattenimenti vari, sport, aggiungendo anche, a guisa di introduzione, un capitolo che tutte queste ripartizioni comprendesse, per dare subito al lettore, indipendentemente dalle variazioni subite dalle singole forme di spettacolo nei confronti degli anni che precedono, un quadro dell'andamento generale. Questo segna, come si è già detto, una curva ascendente negli incassi, che hanno raggiunto, nel 1939, L. 856 milioni, contro L. 831 milioni nel 1938, L. 748,1 nel 1937 e 626,8 nel 1936; in quattro anni dunque, si è avuta una maggiorazione d'incassi del 36,6 %.

In aumento è pure il numero dei biglietti venduti (32,5 %) e dei giorni di spettacolo (32 %); quasi la stessa proporzione ha la spesa media per abi-

tante; il prezzo medio dei biglietti, poi, che era di L. 1,86 nel 1936 e di 1,87 nei due anni successivi, è salito a L. 1,92 nell'anno 1939. Questo l'andamento generale per le cifre più rappresentative (la pubblicazione è ricca di molte altre che noi tralasciamo); vedremo appresso e in succinto, qual'è quello riferentesi alle due branche dello spettacolo, il teatro e il cinema, che particolarmente ci interessano; del teatro si parlerà solo perchè dal suo confronto balzi più evidente il quadro statistico che ha ad oggetto il cinema.

A tale scopo è senza dubbio importante rilevare, come indice molto sensibile, l'immenso dislivello esistente tra il numero di biglietti di teatro e di cinema, venduti ogni cento persone, nei due capoluoghi in cui si riscontrano le percentuali più elevate. A Taranto, città dove si osserva la maggiore frequenza al teatro, vengono venduti 230 biglietti per cento abitanti; tanto indica che ogni persona in media accede al teatro due volte l'anno. A Pola, invece, che detiene il primato per il cinema, si vendono 3.360,4 biglietti per cento abitanti; ciò vuol dire che ogni persona accede in media nei cinematografi ben 31 volte l'anno.

« Relativamente elevate, leggiamo nel volume, sono le percentuali che riguardano il resto delle provincie, a dimostrazione della maggiore penetrazione raggiunta, anche nelle località minori, dal cinematografo ». Per esso la più alta « percentuale dei biglietti venduti non è data dai centri maggiori, bensì da quelli medi » a conferma del suo carattere eminentemente popolare.

Dopo questa breve visione d'insieme, eccoci ora, seguiamo passo passo il libro, al capitolo riguardante il teatro; all'esame statistico generale di tale forma di spettacolo segue, nel volume, uno studio particolare delle varie branche in cui sono compresi i *concerti* ed il *teatro dialettale* oltre l'*operetta*, la *rivista*, *il teatro di varietà*, i *burattini* e le *marionette* nonchè il *teatro di prosa* e la *lirica* che dal ceppo si distaccano come i rami più importanti.

La prima constatazione sul teatro è comune agli altri generi di spettacolo: anche per esso l'anno 1939 segna un aumento negli incassi. Infatti, da L. 91,6 milioni del 1936 si è giunti a L. 119,8 milioni, con un aumento, rispetto al 1936, del 30,7 %. Però, ed è questo, crediamo, il rilevamento più interessante; la vendita dei biglietti è caduta da 21 milioni nel 1936 a 19,7 nell'ultimo anno. « Ne deriva che l'aumento degli incassi complessivi non poteva essere conseguito senza un corrispondente rialzo del prezzo medio dei biglietti » che da L. 4,35 del 1936 è salito a L. 6,90 nel 1939. L'importantissimo fenomeno della diminuzione dei biglietti venduti e dell'aumento corrispettivo del loro prezzo medio (al fenomeno si sottraggono solo la *lirica* e la *rivista* mentre per il *varietà* si nota nei vari anni un andamento quasi costante) illumina in maniera efficace sul fenomeno relativo, quello del « gusto del pubblico » che pare continui a gradire sempre meno tale genere di spettacolo.

La constatazione diviene addirittura allarmante nel caso della *prosa* per la quale il numero dei biglietti venduti diminuisce nei quattro anni, dal 1936 al 1939, da 8,1 milioni a 6 milioni, pari al 25,4 %. Anche per la prosa gli incassi sono aumentati nei confronti del 1938 elevandosi da 24 a 28,7 milioni. Tale miglioramento, quindi, se si tiene anche conto della diminuzione verifi-

catasi nel numero delle rappresentazioni « è dovuto esclusivamente all'aumento del prezzo medio dei biglietti, che è salito da L. 3,64 nel 1938 a L. 4,77 nell'anno in esame ».

A parte le ripercussioni del rialzo generale dei costi, verificatosi negli ultimi anni, sui prezzi del teatro di prosa, si può dire che l'andamento della curva di essi rappresenti un fenomeno eccezionale, in quanto ad una diminuzione della richiesta (numero dei biglietti venduti), fa riscontro un rialzo considerevole sul prezzo medio dei biglietti stessi, il che conduce a considerare artificioso l'aumento degli incassi, non sostenuto da una adeguata domanda.

Molte altre osservazioni potrebbero venir fatte per il teatro di prosa; la sede, però, e la ragione dello scritto, semplice recensione, non permettono di addentrarci ulteriormente nell'esame.

Passiamo quindi alla *lirica* che raggiunge L. 41,4 milioni d'incassi, cioè il 34,6 % degli introiti totali del teatro, di cui rappresenta il cespite preponderante, seguita dalla prosa con i suoi 28,7 milioni. Larga parte degli incassi derivano, alla lirica, dagli spettacoli alle Terme di Caracalla a Roma ed al Castello Sforzesco a Milano.

In tutte le opere, sia liriche che di prosa, rappresentate, è preponderante, e di molto, la nazionalità italiana degli autori. Solo per la prosa si nota una sproporzione tra gli incassi, rimasti relativamente bassi, e l'elevato numero dei biglietti e delle rappresentazioni che si riferiscono ad opere di autori italiani. Il fenomeno è spiegabile « tenendo presente che le opere straniere sono rappresentate quasi esclusivamente dalle compagnie (classificate) primarie, per le quali il prezzo medio dei biglietti è molto elevato »; esse agiscono, poi, di preferenza nei grandi centri che danno la maggiore percentuale agli incassi.

Siamo giunti ora, dopo aver vagato qua e là nelle sostanziose pagine dedicate al teatro ed aver tratto da quelle le cifre più significative, siamo giunti, dicevamo, alla parte riguardante il cinema. La materia è disposta nel libro con giudiziosa ripartizione, abbracciando, essa, tre capitoli, il primo dedicato al cinematografo *in genere*, il secondo ai suoi vari *tipi di programmazione*, il terzo ai *film*. Gli argomenti, distinti, come sono, materialmente gli uni dagli altri, possono essere perciò considerati dallo studioso in tutta la loro chiarezza e sebbene tutti i fenomeni si riassumano nell'unica voce « cinema », i singoli andamenti, le particolarità proprie a ciascuno sono vagliate, nell'opera della S.I.A.E., attraverso un esame particolare, che non fa perdere, però, di vista il quadro generale in cui tutti convergono.

Anche per il cinema riporteremo le cifre più rappresentative e, per cominciare, non ci par meglio del mettere in evidenza come tale forma di spettacolo dia, fra tutte, gli incassi più rilevanti, avendo conseguito, nel 1939, L. 597,3 milioni pari al 68,8 % degli incassi complessivi degli spettacoli, che, come si ricorderà, sono di 856 milioni.

L'istituzione del Monopolio film, identifichiamo già la causa di quanto sarà detto subito, ha influito enormemente su tali incassi che rispetto all'anno precedente in cui non vigeva ancora la legge sul monopolio, hanno subito un

rialzo di soli L. 10,5 milioni, mentre invece il 1938 aveva segnato, nei confronti del '37, un aumento di L. 51,7 milioni. Gli effetti del Monopolio, che sono stati, sarebbe inutile ricordarlo, ingenti e favorevoli nell'economia generale della nazione, si sono mostrati d'altra parte di beneficio nel campo della produzione del nostro paese, elevando considerevolmente il numero dei film prodotti e gli incassi degli stessi. Ma questo sarà ricordato a suo luogo.

Occorre adesso invece rilevare un fenomeno che distingue, nell'anno preso in esame, il cinema dagli altri spettacoli, la diminuzione, cioè, del prezzo medio dei biglietti, disceso, nel 1939, a L. 1,66 con un ritorno al livello del 1936.

Questa diminuzione, non estranea a quella verificatasi nella percentuale degli incassi più sopra rilevata, si connette al carattere eminentemente popolare del cinema che, estendendosi sempre più come spettacolo nei vari strati della popolazione, perde la veste di *genere di lusso* che lo accumunava alle altre specie di spettacolo e gliene dà una distinta, esclusiva ad esso.

Che il cinema assuma, col progredire degli anni, un carattere popolare, risulta palese quando si pensi ad un nuovo fenomeno verificatosi, quello della diminuzione degli incassi nelle dodici città maggiori e del corrispettivo aumento nei comuni con 100-200 mila abitanti ed « in misura più elevata, nei rimanenti comuni con meno di 100 mila abitanti ». Si ricordi, poi, che, secondo quanto risulta dalle statistiche fatte in talune provincie, il prezzo di buona parte dei biglietti venduti si aggira intorno ad una lira soltanto. E sempre per il carattere innanzi detto, rileviamo il « cospicuo aumento » degli spettacoli cinematografici promossi dall' O.N.D., spettacoli che dal 1936 ad oggi, sono aumentati negli incassi da L. 9,5 milioni a L. 24,3. Le più alte percentuali, d'altronde, si riscontrano, proporzionalmente, nelle provincie meno agiate e con popolazione agricola: Lucania, Marche, Umbria, Venezia Tridentina e Calabrie.

Il secondo capitolo sul cinematografo riguarda, come si è detto, « i vari tipi di programmazione », presentando un altro aspetto del fenomeno generico « cinema », di cui sarà importante riassumere i caratteri fondamentali. È nota la graduale trasformazione avvenuta nelle programmazioni cinematografiche, dove è andato estendendosi sempre più l'uso dei due film, invece dell'unico del quale per moltissimi anni il pubblico ebbe a contentarsi. Questa graduale trasformazione ha subito, nell'anno di cui si parla, un salto prodigioso, come è dato arguire dalle seguenti cifre. L'aumento complessivo degli incassi per gli spettacoli di *un solo* film è sceso, infatti, prendendo come base i risultati del 1936, dal 31,7 % del 1938 al 21,7 % del 1939. In cifra assoluta si rivela che mentre per tale tipo di spettacolo gli incassi del 1938 erano stati di 412,3 milioni, nel 1939 essi si sono abbassati a L. 381,2 milioni.

La causa di tale fenomeno bisogna ricercarla nel provvedimento del monopolio che, diminuendo considerevolmente il numero dei film di prima visione, ha, di conseguenza, fatto decrescere gli incassi globali di questi film che, come nuove presentazioni erano concessi di solito alle sale con programma unico.

Un andamento inverso si nota nelle programmazioni doppie: in queste l'aumento complessivo degli incassi, preso sempre come base il 1936, è salito, per l'anno considerato, del 139 %. In cifra assoluta, mentre nel 1936 si era avuto un incasso di L. 46,4 milioni, nel 1939 se ne è raggiunto uno maggiore del doppio e cioè di L. 111 milioni. Anche gli spettacoli misti, film ed avanspettacolo, hanno dato un notevole aumento.

In precedenza si è riconosciuta la causa di tale fenomeno nel monopolio; siamo, però, indotti a credere che vi abbia anche parte una speciale tendenza del gusto del pubblico, considerata, se possibile, come causa isolata.

Il terzo ed ultimo capitolo sul cinematografo concerne il « film ». Vedremo, esponendone alcuni punti, quanto grande sia l'interesse dei problemi che, ridotti in cifre, sono stati presi in esame nel capitolo.

Conosce il pubblico quali siano gli incassi globali riferentisi ai film *novità?* Nel 1939 questa voce ha dato ben 357 milioni di lire, con una diminuzione, si noti però, rispetto all'anno precedente, di L. 41,3 milioni, causa, anche tale divario, dell'introduzione del monopolio sui film stranieri. Gli incassi delle *novità* delle pellicole straniere, sono discesi infatti, da L. 344 milioni del 1938 a L. 252,5 del 1939. Quelli delle novità italiane invece presentano un salto, rispetto sempre agli stessi anni, da L. 54,3 milioni a L. 104,5 con un aumento quindi, del 92,6 %, secondo si legge nel volume.

Anche le « riprese » dei film nazionali sono corrispondentemente aumentate, balzando da L. 17,3 milioni nel 1938 a 30,4 nel 1939. A tale aumento fa riscontro quello delle novità straniere di produzione *europea* che hanno ottenuto, nell'ultimo anno, maggiori incassi per L. 77 milioni.

Ma le ripercussioni del monopolio e dei provvedimenti in genere a favore delle pellicole nazionali, assumono un aspetto più concreto ed evidente quando si confronti il numero dei film prodotti nel 1938 e nell'anno successivo in cui sono state girate ben 77 pellicole contro 45 dell'annata precedente; sulla media della produzione, poi, compilata in base ai dati che vanno dal 1930 al '37, si riscontra un aumento, nel 1939, nientemeno che del 140,6 %.

Un altro dato bisogna qui rilevare, riferendosi esso alla continua ascesa della produzione italiana, non solo come quantità, ma, cosa più importante e in concreto desumibile dalle poche cifre che verremo elencando, alla qualità. Nel 1939, su 20 film presi in considerazione, a soli *9 mesi* dall'inizio del loro sfruttamento, « n. 8 non hanno raggiunto un milione di incassi; n. 6 hanno conseguito da 1 a 2 milioni; n. 5 da 2 a 3 ed uno ha già sorpassato i tre milioni ». « Dei 33 film nazionali approvati nel 1937 e che sono quindi da almeno due anni in sfruttamento, n. 5 non hanno raggiunto il milione; n. 5 hanno conseguito incassi da 1 milione a 1,5; n. 10 da 1,5 a 2; n. 1 da 2 a 2,5; n. 2 da 2,5 a 3; n. 3 da 3 a 3,5; n. 3 da 3,5 a 4 ed infine n. 4 oltre quattro milioni di lire ». Dei film approvati nel 1938 e solo da un anno, o poco più, in sfruttamento, già quattro hanno superato i 4 milioni di lire, con una evidente ripresa nei confronti delle cifre che si riferiscono al 1937. Le cifre, poi, dell'anno 1939, innanzi riportate, se si tiene presente il brevissimo periodo, appena 9 mesi, di circolazione dei film, danno la certezza di una

percentuale di incassi in grande aumento rispetto agli anni precedenti. Questo fenomeno, come si è detto prima, può solo in parte attribuirsi agli effetti immediati del monopolio, derivando esso anche da un nuovo orientamento del gusto degli spettatori, che mostrano apprezzare la qualità sempre più pregevole dei film italiani.

Non ci resta adesso, per conchiudere sul cinema, che ricordare un'ultima caratteristica relativa ai film; essa è data dalla constatazione, fatta in base a rigorosi calcoli statistici, che « la parte preponderante dei risultati economici di un film viene conseguita già nel primo anno ed in misura particolare nei primi cinque mesi » di sfruttamento. Infatti, prendendo ad esame l'andamento degli incassi di un gruppo di opere in circolazione da tre anni, e delle quali ciascuna ha oltrepassato, nel primo anno, il milione di introiti, « si osserva che nei primi dodici mesi essi raggiungono l'80,4 % dell'ammontare complessivo degli incassi dei tre anni; nel secondo anno il 14 % per scendere nel terzo al 5,6 % ».

Le cifre del 1939 relative al « cinematografo », da noi passate in rassegna, subiscono in genere gli effetti di un nuovo ordine, nella produzione e nel gusto del pubblico, venutosi a creare con l'introduzione del monopolio nei film stranieri. Tale provvedimento è troppo recente per poter, fin d'adesso, arguire quali saranno le sue ulteriori conseguenze.

Passato il periodo di disorientamento nel pubblico, abituato da anni alla supremazia numerica ed in parte anche qualitativa dei film americani, seguirà senza meno un'epoca di assestamento e di normalizzazione in cui, come lasciano prevedere le cifre più sopra riportate, la produzione nazionale avrà modo di raggiungere quel livello, quantitativo e qualitativo, al quale giustamente aspira.

Tutto questo sarà possibile esaminarlo al lume delle statistiche compilate sui dati relativi al 1940.

Ed è proprio ciò che noi auguriamo possa venir fatto, con la solita precisione e celerità, dalla S.I.A.E., così come è avvenuto per il 1939, di cui abbiamo riferito, relativamente al teatro ed al cinema, alcune delle più importanti cifre.

e. p.

Umberto Forti: *Storia della tecnica italiana alle origini della vita moderna* - Sansoni, 1940.

La storia della tecnica — afferma il Forti nella introduzione al suo volume — si è venuta sviluppando senza mai o quasi mai prendere il rilievo che le competerebbe, ma con continuità — e direi quasi come un fenomeno normale e necessario — nei paesi in cui lo sviluppo industriale è stato rapido ed ampio non ritardato da vicende territoriali o politiche. È per questo che nazioni come la Germania o l'Inghilterra, per citarne due soltante, vantano già in proposito una ricca bibliografia, come il lettore può facilmente vedere anche semplicemente scorrendo le note di questo volume.

A tale involontario e quasi necessario sviluppo della tecnica, legato per molteplici aspetti alle tendenze artistiche, culturali e politiche dei popoli, non è estraneo il progresso della tecnica italiana la quale ha — e non può non avere — una importanza degna di rilievo nella storia del continuo progredire delle industrie.

Se, come giustamente afferma il Forti, vicende territoriali o politiche hanno, in altri secoli, fatto passare sotto silenzio gli apporti che la tecnica italiana ha dato allo sviluppo dell'industria, ciò non vuol dire che si debba negare l'esistenza di un movimento tecnico italiano che in ogni campo e sotto moltissime forme ha concorso a dare alla vita dei popoli tutti i mezzi atti ad incrementare la loro cultura ed il loro grado di civiltà.

Sotto questo aspetto il volume del Forti, oltre che interessante ed utile, si può considerare indispensabile e necessario, in quanto concorre ad esaltare le virtù del genio italiano proprio in un momento in cui le nostre glorie vengono giustamente rivalutate e proprio quando la battaglia per l'autarchia ha fatto comprendere l'importanza nazionale ed ideale della tecnica.

L'autore, che è uno dei maggiori storici della scienza, ha trattato la storia della tecnica italiana non in forma astratta, come un susseguirsi di invenzioni e di inventori o come descrizione di processi industriali in continua evoluzione, bensì per la loro concreta influenza nella vita italiana.

Vi è cioè un ordine necessario nel concepire la tecnica in funzione delle manifestazioni culturali della nazione e da questa intima fusione tra la storia della tecnica e la storia generale nascono ardite e nuove interpretazioni del concetto di *Umanesimo* e di *Rinascimento.*

Il periodo considerato dall'autore è quello più interessante della storia della tecnica italiana in quanto comprende l'epoca di intenso sviluppo della nuova civiltà nostra, che — sorta verso il Mille — si sviluppa gradatamente fino al Rinascimento, pur mantenendo dei lineamenti ben definiti ed una caratteristica già determinata sul finire dell'alto medioevo.

In questo periodo la tecnica e la scienza dominano in due fasi cronologicamente distinte e successive pur restando sempre ben chiara la influenza che l'una esercita sull'altra. Vi è cioè una evidente continuità di opera fra il primo oscuro inventore degli occhiali e colui che puntando il telescopio dall'alto del campanile di San Marco compie forse la più grande rivoluzione scientifica e filosofica ad un tempo, mostrando l'universo secondo una legge ed un aspetto totalmente nuovi.

E pur tuttavia si ha un passaggio netto tra due ore totalmente diverse, giungendosi, attraverso secoli di sviluppo tecnico, a non considerare più la *materia* come una sostanza astratta, base di discussione nei sillogismi e nei filosofemi degli scolastici, bensì a ritenerla essenza reale e pratica da porre come fondamento delle ricerche dei tecnici, dei medici, dei navigatori e di quanti altri alla natura dedicano il loro interesse.

Da fatto trascendentale la natura diviene un fattore reale.

« E quale maggiore sciocchezza si può immaginare di quella che chiama cose preziose le gemme, l'argento e l'oro e vilissime la terra ed il fango!

E come non sovviene a questi tali che quando fusse tanta scarsità di terra, quanta è delle gioie e dei metalli più pregiati, non sarebbe principe alcuno, che volentieri non ispendesse una somma di diamanti o rubini, e quattro carrate d'oro per avere solamente tanta terra quanto bastasse per piantare in un picciol vaso un gelsomino o seminarvi un arancio della Cina, per vederlo nascere, crescere e produrre sì belle frondi, fiori così odorosi e sì gentil frutti? ».

Quali sono le tappe principali di questa rivoluzione plurisecolare?

Lo stesso autore ne dà nella introduzione al suo volume un breve interessante elenco che, se a prima vista può sembrare arido per troppa rapida indicazione delle invenzioni, basta tuttavia a racchiudere in brevi parole tutto un genuino progresso tendente a riportare alla luce di una civiltà millenaria un popolo sul quale incombevano lunghi secoli di oscurantismo e di decadenza.

In questo elenco, che qui di seguito viene riportato per il suo interesse storico, si seguono con evidente precisione le tappe luminose di questo evolversi della tecnica, nè può sfuggire al lettore l'intimo legame che v'ha tra il continuo progredire della tecnica ed il divenire sempre più attivo e fattivo della cultura, della civiltà e della vita del popolo italiano.

Nel decimo secolo a Limoges, e probabilmente per opera di una colonia di veneti, l'invenzione della pittura a smalto in vetro; i molini mossi a forza di marca a Venezia; lo scandaglio marittimo in cui una *galla* sganciabile scende e risale dalle profondità dell'abisso, mentre l'astrolabio coglie con precisione il tempo trascorso nel moto degli astri; l'invenzione del quadrante ad oroscopo, dei pozzi modenesi, del collare di spalla che accresce immensamente l'efficienza del cavallo come animale di traino; l'invenzione della ferratuta per il cavallo e per il bue (invenzione quest'ultima che data probabilmente già dal nono secolo).

Nell'undicesimo secolo, l'inizio dell'arte vetraria veneta, il fiorire della scuola medica Salernitana e delle scoperte farmacologiche, l'invenzione della camera oscura, il perfezionamento del collare di spalla, la comparsa degli archi diagonali e degli archi a sesto acuto nell'architettura romanica; e infine, modesta ma non insignificante, una nuova pagina nella embrionale storia della luce: la candela di cera e grasso si unisce per la prima volta alle primitive torce e alle lampade ad olio.

Nel secolo dodicesimo la diffusione generale della nuova bardatura per il cavallo da traino, l'apparire dei primi portolani, i notevoli studi di astronomia di osservazione compiuti in Italia da Walcher di Malvern, la creazione delle prime tavole astronomiche per naviganti, la scoperta della distillazione e dell'alcol di vino, la costruzione del grande acquedotto di Genova e della muraglia del molo, l'escavazione di buona parte del Naviglio Grande, lo sviluppo in senso sempre più razionale dell'architettura gotica, l'introduzione dei mulini da concia e a gualchiera, le prime segherie meccaniche, le più antiche forgie a martinetto, e il soffietto a valvole, modesto arnese domestico, ma pur utile strumento per il trattamento dei minerali e dei metalli da for-

giare; il fiorire delle industrie chimiche a Venezia, che di esse diviene il centro.

Il tredicesimo secolo, quello stesso che vede affermarsi pienamente le tendenze razionali della borghesia e del laicato italiani, e al cui tramontare Dante depone la penna sulle ultime pagine della dottrina della *umana nobiltà « che per molti delli suoi frutti quella degli angeli sosperchia* » e pensa Ulisse, mentre i Vivaldi passano le colonne d'Ercole, *dei remi facendo ale al folle volo;* il secolo che, con il *contrappunto*, raggiunge nella musica la maturità di quella polifonia affacciatasi appena nel nono secolo con uno sfondo d'organo parallelo al canto e da esso distante per un intervallo di quarta o di quinta; il secolo in cui artisti come Cimabue o Cavallini, Buoninsegna o Giotto, sciogliendosi dai vincoli di scuola, insegnano che « *chi piglia per autore altro che la natura, maestra de' maestri, si affatica invano* », o in cui i maestri dell'Ateneo bolognese prendono ad indagare i testi del diritto romano con acume critico e con una libertà di giudizio che supera ormai la concezione autoritaria e cartacea della cultura: tale secolo vede anche il moto della tecnica già affermarsi ampio e vigoroso prima ancora che sian raggiunte le altre fondamentali conquiste or ora citate; le quali — cosa ben notevole — appartengono alla fine di quel secolo, o addirittura ai primi decenni del seguente.

Si scopre la circolazione del sangue, s'inventano gli occhiali, e i primi orologi meccanici, e un primo congegno di scappamento, e un grande filatoio idraulico, e la ruota a mano per mettere in rotazione il fuso. Si inizia l'era delle grandi scoperte geografiche, al cui albeggiare già si accompagnano un perfezionamento radicale del quadrante astronomico, un grande sviluppo dell'astronomia nautica di osservazione, l'invenzione della bussola e — maggiore di ogni altra — quella del timone a incerniatura verticale in ferro, e barra. Nella chirurgia Teodorico da Lucca introduce la narcosi e Guglielmo da Saliceto l'uso del coltello. Mentre se già sul finire del secolo precedente la farmacologia si faceva botanica pura per opera di Rufinus, ora Tadeo Alderotti e Bartolomeo da Varignana ricostituivano l'anatomia, iniziando lo studio del cadavere.

Si scoprivano gli acidi nitrico, solforico, cloridrico. Roggero Bacone iniziava gli studi sulla riflessione e la rifrazione, apparivano i manoscritti del misterioso Giordano de Nemore contenenti teoremi nuovi e importantissimi di statica, mentre il *precursore di Leonardo* giungeva già a formulare il celebre teorema sul piano inclinato, e Leonardo Fibonacci poneva termine al suo *Liber Abbaci* e ad altre opere di matematica importantissime tanto per intuizioni nuove quanto per organicità e maturità di cultura.

In questo secolo Venezia dava perle e pietre preziose artificiali di molta perfezione, mentre altrove si perveniva all'invenzione di quello smalto stannifero che doveva condurre nei secoli seguenti allo sviluppo delle nostre maioliche, sviluppo così importante dal punto di vista tecnico, artistico ed industriale. Di questo secolo è pur la modesta e utile carriola da muratore e da contadino: sia detto senza nulla voler togliere alle glorie di un Pascal!

Nel secolo decimoquarto vedi apparire il filatoio ad alette, e sostituire la ruota da filatori a mena con la ruota a pedale. Vengono introdotti i mulini a vento, le pile con ruota idraulica nelle cartiere, i mulini per triturare le sostanze coloranti e per compiere altri lavori leggeri, le segherie idrauliche che implicano ingegnose trasformazioni di moto, la pialla. Si sviluppano la veleggiatura e la stazza delle navi. Appaiono i primi cappucci da palombaro, i focolari a caminetto, le lettere in vetro del Natali, lo smalto giallo al solfuro d'argento. Dover Castle si orna del primo orologio con scappamento a bilancia e ruota di rincontro. Orvieto del primo orologio meccanico ad automati; il Dondi costruisce *l'astrario* famoso che riempie di ammirazione e di meraviglia il secolo..

Il secolo decimoquinto è contrassegnato dal sorgere della stampa e dell'opera inventiva di Leonardo che attua o prepara una trasformazione profonda della tecnica; apre l'era delle scoperte anatomiche, e non manca di invenzioni minori ma pur importanti, dal solcometro alla forchetta, dal congegno *biella-manovella* all'incisione in argento o in rame, all'uso dei nuovi mordenti per fissare i colori, come le soluzioni di stagno o di ferro, l'allume, ecc.

A Venezia appaiono i vetri filati, i marezzati, gli incisi a taglio profondo, i ghiacciati, i lattesini imitanti la porcellana, e via dicendo; le celebri *lacche;* le meravigliose tinture per seta in rosso, verde e nero, ancor oggi inimitabili; il *verde* immortalato da Paolo Veronese.

Nel secolo decimosesto avviene il trapasso da quest'era rivoluzionaria della tecnica che così profondamente ha trasformato il lavoro e il concetto del lavoro, la vita economica e sociale, le istituzioni e la cultura dell'Europa, all'era della scienza propriamente detta. Spesso non distingui più dove finisca l'opera del tecnico e cominci invece quella dello scienziato: ma è poi utile o semplicemente possibile tracciare una distinzione assoluta fra tecnica e scienza? O non varrà meglio limitarsi a distinguere le due dal punto di vista economico considerando l'attività tecnica come rivolta a soddisfare esigenze immediate dell'uomo e a creare strumenti ad immediata utilizzazione (sorgenti di energia, cure, medicine, macchine, processi per ottenere maggior rendimento dai terreni, ecc.) e l'attività scientifica come uno strumento a utilizzazione non immediata, ma tale da far attendere talvolta per secoli i suoi frutti?

Lo sviluppo della tecnica in questo secolo è grandissima, e tale che conviene accennarne in modo ancora più riassuntivo: l'invenzione del telescopio, della seminatrice automatica, del cassone pneumatico, del termometro, dell'igrometro, di strumenti acustici, della lanterna magica, delle miscele frigorifere, degli orologi a molla, del processo moderno di fabbricazione degli specchi; il rigoglio di nuovi strumenti di misura per l'agrimensura e l'arte della guerra; il fiorire della scuola degli ingegneri italiani, e le macchine del Ramelli, e i moderni impianti idrici in varie città d'Europa; i congegni di Della Porta che precorrono le macchine a vapore; il perfezionamento nell'arte dei colori, dai riflessi alla Mastro Giorgio, al grande sviluppo nella gamma degli smalti. E intanto si volgono a nuova vita la geometria e l'algebra, sor-

gono la nuova dinamica, la patologia e l'anatomia patologica; si rinnova la fisiologia, si pongono le basi della zoologia, della botanica, della mineralogia moderna.

Questo in breve sintesi è lo sviluppo della tecnica e della scienza italiane in tutti i suoi vari aspetti — farmacologico, medico, agricolo, industriale, marittimo, domestico, ecc. — di cui tratta il Forti nel suo pregiato volume.

Argomenti e trattazione del più alto interesse per il lettore; il materiale storico, di per se stesso atto ad appagare la curiosità, viene porto al lettore in forma accessibile, piana, dilettevole, direi quasi romanzata.

Il volume, ricco di buone illustrazioni, che spesso assumono veste di documentazione inedita, pur essendo diviso in capitoli, che trattano di tecniche o di forme tecniche specifiche, conserva nel suo insieme un'unità logica e documentaria che lo rendono sotto ogni riguardo opera pregevole e dotta tale da imporsi all'attenzione di tutti gli studiosi ed in particolar modo di tutti i tecnici.

PAOLO UCCELLO

WERNER KORTWICH: « *Filmbrevier* » - F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung, Berlino, 1940.

Werner Kortwich è noto in Germania specialmente come autore di « Friesennot » e come realizzatore del film omonimo. Quindi non è soltanto un « teorico » del cinema. In « Filmbrevier », egli ha raccolto e sintetizzato le esperienze personali ricavate nell'ambiente cinematografico. In sole 155 pagine (che piccola è relativamente la mole del volume) è riuscito a trattare una materia, spesso arida e complessa, con mano leggera e fine umorismo. Occorre subito dire che questo « breviario cinematografico » non è stato scritto per una ristretta cerchia di competenti, ma si rivolge a tutti coloro che si interessano del cinema e particolarmente alla vasta massa degli spettatori, ed è esposto in forma piana, chiara, mai priva di buon senso. L'autore cerca di conservare, malgrado il suo umorismo, una serena obiettività e dimostra molta comprensione per tutte le difficoltà che si oppongono alla perfetta realizzazione di un film. Il volume è arricchito da alcuni disegni di Kurt Wolfes e contiene una breve introduzione di Helmut Schreiber.

La materia trattata è delle più vaste, anche se contenuta in un modesto numero di pagine: soggetti, sceneggiatura, direttori di produzione, attori, registi, operatori, montaggio, drammaturghi, finanze, costumi, assistenti, architetti, scrittori, registi del dialogo, comparse formano l'oggetto del volume.

Kortwich incomincia col constatare che spesso, purtroppo, i peggiori soggetti cinematografici sono proprio quelli che dovrebbero essere i migliori e cioè quelli scritti appositamente per il cinema, anzichè quelli derivati da romanzi, lavori teatrali, biografie e novelle. Alcuni ne addossano la colpa al fatto che gli autori cinematografici lavorano in condizioni tutto affatto diverse dei letterati, i quali possono dedicare mesi, ed anche anni, alla loro

produzione mentre chi scrive per il cinema è spesso legato da contratti che fissano in precedenza onorari e tempo. Kortwich è dell'opinione, però, che vi sono anche autori che scrivono cattivi soggetti e cattive sceneggiature perchè si sono abituati a guadagnare troppo ed accettano il doppio degli incarichi di quello che sarebbe decente per effettuare un lavoro coscienzioso ed accurato.

Tutti i buoni scrittori e poeti hanno, in qualsiasi tempo, saputo che, quando si scrive, è lecito pensare solo a quello che si scrive e non al denaro che se ne ricaverà e ciò vale tanto per i romanzieri, che per gli autori di teatro, che per i poeti. Soltanto chi scrive per il cinema sembra ignorarlo. Vi è, inoltre, — cosa che l'autore non sembra affatto condividere — chi vuol giustificare lo scrittore cinematografico con il fatto che quest'ultimo si trova di fronte a maggiori difficoltà dovendo rivolgersi ad un pubblico vastissimo, e non ad una determinata cerchia di lettori, e che deve quindi soddisfare — per raggiungere un successo di cassa — tanto il gusto raffinato delle grandi città quanto quello più semplice e primitivo della provincia. Kortwich conclude esortando a ricordarsi delle parole di Goethe, il quale dice che l'importanza di un lavoro non consiste in una magnifica scenografia o in splendidi costumi, ma in un buon soggetto.

* * *

Compito del direttore di produzione è quello di coordinare la collaborazione di tutti gli elementi che prendono parte alla creazione di un film in modo che ne risulti un tutto armonico ed equilibrato. Spesso il successo di molti film fu dovuto più al direttore di produzione che non allo stesso regista, sul quale il primo ha il vantaggio di una maggiore obbiettività e di un più vasto orizzonte di vedute. In materia finanziaria egli deve sempre saper ben distinguere quello che può rappresentare un inutile spreco da ciò che può costituire solo una falsa economia. In un film mediocre per esempio, è inutile recarsi in una lontana località per girare una sola scena, di niuna importanza drammatica, che potrebbe essere benissimo riprodotta in un angolo qualsiasi del teatro di posa, mentre per un altro film sarà assolutamente necessario spostarsi con tutta la compagnia per una data località. Bisogna saper risparmiare, il che alle volte vuol dire buttar via qualche biglietto da mille in più, ciò che in definitiva non farà poi che rendere un maggior introito. Il direttore di produzione deve saper scegliere il regista e l'operatore adatti per un dato film. Per un filmetto di nessuna importanza ed a carattere commerciale (nella massa della produzione sono necessari anche questi) è inutile scomodare un grande regista. Così come un regista mediocre rovinerebbe qualsiasi soggetto che si elevi al disopra del livello comune.

* * *

L'attore viene definito dal Kortwich come il « mezzo per raggiungere lo scopo », il materiale per rendere visibili ed udibili le passioni ed i sentimenti

che il poeta vuol mostrare agli spettatori. L'autore si lamenta che si vedano raramente volti nuovi sullo schermo e che si ricorra quasi sempre agli stessi nomi. Si vorrebbe, a torto, far ricadere la colpa di ciò sul gusto del pubblico. I proprietari dei cinematografi — si dice — non noleggiano volentieri film in cui non vi sono nomi ben quotati di noti divi per paura che il pubblico diserti le sale. Mentre questo non è vero, per lo meno non è del tutto vero. Ed è proprio un peccato che ciò accada; anzitutto si avrebbe una maggiore varietà di tipi sugli schermi, poi perchè una maggiore concorrenza fra gli attori ne farebbe diminuire le eccessive pretese rendendo così meno costosa la produzione cinematografica.

Quando è che un attore riporta i maggiori successi? Quando egli non è un vero attore nel senso del teatro, cioè quando egli non è in grado di saper recitare tutte le parti — padri, eroi, amanti, intriganti, re, esseri deboli ed esseri forti e brutali — ma quando si limita a quei ruoli che si confanno al suo fisico ed alla sua psicologia, cioè quando egli rispecchia se stesso.

* * *

Il regista, spesso, anzichè essere tale si limita purtroppo a raccontare una storia al pubblico facendola fotografare dall'operatore. Quella forma artistica prettamente cinematografica che si era cominciata a formare negli ultimi anni del film muto, e che trovava la sua via soltanto nell'espressione ottica, è andata presto dispersa con l'avvento del sonoro. Quest'ultima forma non ha trovato ancora la sua vera via, ed il fatto che si vada sempre più dando un maggior valore al dialogo dimostra che passerà ancora del tempo prima che la trovi.

I registi non sono certamente i soli ad avere la colpa di questo stato di cose. Già nelle sceneggiature spesso vi è della buona letteratura la quale però poco si presta a qualche cosa di veramente cinematografico. La decisione sul modo con cui un film verrà realizzato viene quasi sempre presa basandosi su un breve esposto del soggetto il quale ci indicherà sempre « che cosa » il film ci mostrerà, ma mai « come » ce lo mostrerà. Potrebbe forse uno scultore farci un esposto letterario di una scultura che egli ha in mente di realizzare, od un compositore quello di una sinfonia? Tale paragone zoppica un pochino, poichè non si può fare a meno di una sceneggiatura per fare un film e da una sceneggiatura che si ha dinanzi agli occhi, si può infine giungere anche ad un esposto. Ma a questo esposto schematico dell'azione viene generalmente data più importanza di quello che effettivamente meriti. Notevole è il fatto che spesso la trama di un film viene stesa da un autore e che la sceneggiatura poi è scritta da un autore diverso il quale non può sapere — e se lo sa non gliene importa nulla — come il suo predecessore vedesse con la sua immaginazione la realizzazione del film. Il regista poi riceve spesso una sceneggiatura già ultimata senza aver la possibilità di farvi dei cambiamenti.

Sarebbe come se Leonardo da Vinci avesse incaricato un altro pittore di disegnargli la « *Cena degli apostoli* ». Oppure come se Goethe avesse incaricato Wieland o il cognato Vulpius, di scrivere per lui, dietro un breve

esposto, il « *Faust* ». Certo Shakespeare — per dire il vero — ha preso spesso a prestito il soggetto per le sue tragedie da vecchie cronache di nessun valore, le cronache di Holinsched — ma ci sono tante cronache a questo mondo e così pochi Shakespeare! Se così non fosse non ci si lamenterebbe sempre dell'eterno problema della mancanza dei soggetti. In proposito citiamo ancora una volta Goethe: « Il poeta soltanto sa quali sono le attrattive che egli è capace di dare al suo soggetto. Se Schiller mi avesse domandato, prima di aver creato il suo Wallenstein, se avrebbe dovuto scriverlo, io lo avrei sicuramente sconsigliato ».

Una distinzione vien fatta dal Kortwich fra registi che provengono dal teatro e quelli che si sono formati nel cinema. Per i primi la cosa più importante è il lavoro con gli attori e l'elaborazione dei dialoghi fin nei minimi particolari. In questo campo essi si sentono veramente sicuri ed il loro lavoro consegue sempre dei risultati artistici, contrariamente a molti dei loro colleghi formatisi al cinema i quali non hanno molta padronanza della parola e non riescono a far rendere molto gli attori dal punto di vista del dialogo. Purtroppo però la maggior parte dei registi provenienti dal teatro non sa dimenticare del tutto il palcoscenico e utilizza le possibilità tecniche del film soltanto per grandiosi cambiamenti di scena come a teatro non sarebbe loro neppure possibile pensare.

Tuttavia non si crea della vera arte — per quanto qualche cosa di singolarmente artistico in ciò vi possa essere — con il solo fatto di scegliere un soggetto di carattere psicologico ed un interprete celebre per fare della recitazione dell'attore, lo scopo precipuo del film. Ciò va bene per il teatro, per quanto vi siano dei casi anche qui molto discutibili, ma mai per il film. Per il cinema ciò significa rinnegare i propri mezzi e dal punto di vista artistico rappresenta quasi una cosa così assurda come se uno scultore volesse dipingere con i colori ad olio una scultura di marmo affinchè la si ritenga viva e vera, mentre non farebbe che un'opera degna solo di un museo di figure di cera, poichè la semplice copia della realtà non ha avuto mai un fine artistico.

Anche la riduzione per lo schermo di grandi film così come il poeta li ha pensati per il palcoscenico, rinunciando, consciamente od inconsciamente, ai mezzi puramente cinematografici, non è in definitiva un lavoro artistico ma semplicemente culturale, e sotto questo punto di vista può essere alle volte anche lodevole. Centinaia di migliaia di uomini, che altrimenti non avrebbero mai avuto il modo di assistere a teatro ad una decente rappresentazione di Schiller, di Kleist, d Hauptmann o di qualsiasi altro celebre autore classico o moderno, hanno la possibilità di vedere sullo schermo tali lavori interpretati dai migliori attori ed allestiti con una splendida messa in scena, curata dai migliori registi. Questo riconoscimento non deve però portare a delle false conclusioni poichè un tale film non è che la perfetta riproduzione fotografica di un quadro, non il quadro stesso. Pertanto non è arte cinematografica poichè in tal caso il film non è stato che un mezzo e come tale non è un'opera d'arte nel senso più alto della parola.

I registi invece che si sono formati al cinema, provengono per lo più dagli operatori o dal montaggio. Il vantaggio da questi posseduto è che sono com-

petenti della tecnica del cinema e che dispongono con sovrana sicurezza degli elementi stilistici del film. Il loro punto debole invece consiste nel fatto che a loro manca la pratica del dialogo, che posseggono invece i loro colleghi di teatro. Tuttavia è evidente che si tratta di un difetto di minor gravità che non quello opposto e ciò perchè essi, subordinando il dialogo alla visione ottica, che per loro costituisce il fattore principale, fanno si che una necessità diventi una virtù. Un gran numero dei film meglio riusciti dimostra che è più facile giungere all'arte cinematografica attraverso la tecnica cinematografica che non attraverso la più elevata arte teatrale. Poichè nel cinema la tecnica, per quanto possa sembrare un paradosso, è un elemento artistico e già il lavoro di un semplice operatore o di un addetto al montaggio può portare impressa un'impronta artistica. Tuttavia ogni quadro di film preso singolarmente potrebbe contenere elementi artistici senza però che nel suo insieme il film risulti un'opera d'arte.

Vi è sempre il pericolo che addetti al montaggio od operatori vanitosi e troppo presi dalla loro parte vedano nel campo del loro lavoro la parte essenziale del film e finiscano col credere che esso venga girato soltanto per il loro virtuosismo, e che il pubblico vada poi a vederlo soltanto per constatare quali quadri meravigliosi ha creato l'operatore X e di quale sorprendente montaggio sia stato capace Y. Mentre entrambi non dovrebbero essere che due assidui lavoratori che si diano da fare per la stessa opera aiutando il regista a conseguire la meta a cui tende, senza voler essi stessi essere messi in primo piano. Naturalmente se un film è ben fotografato ciò non può nuocere sia che si tratti di un buon film o di un cattivo film. Tuttavia la cosa diventa pericolosa quando un operatore, senza il consenso del regista, esegua dei virtuosismi, per esempio, in un punto di nessuna importanza del film, dandogli così per mezzo di una inquadratura originale o di uno speciale effetto di luce un'accentuazione che non doveva avere, rendendo importante ciò che non doveva esserlo.

Quello che l'operatore dovrebbe fare è ben noto. Egli dovrebbe essere di grande aiuto al regista cercando di interpretarne nel modo più scrupoloso le intenzioni. Non essendo l'operatore distratto dalle preoccupazioni della regia degli attori, può concentrare tutta la sua attenzione in quello che è il suo vero compito. Operatori molto esperti non vedono soltanto l'arte e l'effetto del singolo quadro, della ripresa parziale, ma devono comprendere il valore che ogni quadro avrà poi nella totalità del lavoro e non soltanto dal punto di vista ottico ma anche da quello drammatico.

Chi cura il montaggio riceve ogni sera dall'ufficio copia i campioni di tutto quello che è stato girato, sviluppato e copiato durante la giornata e li proietta dinanzi al regista. Inoltre sono generalmente presenti il direttore di produzione, quello della ripresa, quello del suono, la segretaria dello studio e tutti gli assistenti. Il direttore sceglie fra i quattro o cinque campioni di ogni ripresa i migliori, il che spesso è molto difficile ad eseguirsi perchè ciò che è migliore per la recitazione spesso risulta scadente per la fotografia o per l'illuminazione o per la sonorizzazione. Poi comincia il lavoro di montaggio, che consiste nel dare al film il suo volto definitivo ed un giusto

equilibrio, togliere scene superflue, collocare al punto giusto un dato quadro e provvedere alle giuste diaframmazioni fra le varie sequenze. Spesso la sonorizzazione viene trattata separatamente dall'immagine. Un cattivo montaggio ha spesso rovinato più di un film che avrebbe avuto tutti gli elementi per conseguire il successo.

Kortwich, con questa sua pubblicazione, non ha avuto certo la pretesa di dire una parola nuova sulla cinematografia ma, dato lo scopo prefissosi — che è quello di offrire una lettura piacevole ed accessibile a tutti — ha esposte molte verità con chiarezza e semplicità rifuggendo da una terminologia eccessivamente tecnica.

VINCENZO BARTOCCIONI

D. E. RAVALICO: *Radio Riparazioni* - Servizio Radiotecnico - Vol. II - 50 note di servizio - Hoepli, 1941.

Questo volume del Ravalico, secondo della serie « Servizio Radiotecnico » si presenta in nitida veste tipografica e contiene le norme pratiche per la riparazione degli apparecchi radio.

Il carattere saliente del libro sta nell'aver elencato, con la metodicità caratteristica del tecnico di lunga esperienza, tutte le cause che possono determinare guasti e mancati o cattivi funzionamenti degli apparecchi radioelettrici senza trascurare neppure quelle avarie che possono considerarsi casuali, come la rottura di una spina o la bruciatura di una valvola termoionica, avarie che pur essendo evidentissime sfuggono assai spesso ad un controllo superficiale.

La metodicità ed il criterio consequenziale dell'esposizione, che denotano nell'autore una profonda conoscenza dei problemi che si presentano in pratica al radioriparatore, rendono prezioso questo libro per tutti coloro che, in qualsiasi modo, vogliono giungere alla sistemazione di impianti radioelettrici.

Per quel che riguarda noi, tecnici del cinema, non è trascurabile l'apporto che può venirci dalla consultazione di questo volume, tenuto presente che gli impianti da registrazione del suono non sono che accurati e particolari amplificatori di bassa frequenza rispondenti a particolari requisiti di fedeltà e di linearità ma comunque da catalogarsi tra gli apparecchi radioelettrici.

Interessante ci sembra la classificazione in dieci categorie di tutti i possibili difetti che possono presentarsi al radioriparatore; detta classificazione è la seguente:

1) Nessuna audizione è possibile. In tal caso l'apparecchio può essere completamente muto, oppure è dato sentire un leggero ronzio.

2) Guasto meccanico semplice. (Per es., indice della scala di sintonia immobile, manopola che gira a vuoto, ecc.).

3) Guasto elettrico semplice. (Per es., saldatura staccata, falso contatto, funzionamento intermittente, ecc.).

4) Insufficiente sensibilità e quindi audizioni troppo deboli.

5) Ronzio più o meno accentuato.

6) Distorsione più o meno accentuata.

7) Audizioni normali o quasi ma accompagnate da fischi di interferenza, ululato microfonico, ecc.

8) Audizioni normali ma accompagnate da forti rumori estranei.

9) Insufficiente selettività e quindi ricezione contemporanea di più stazioni.

10) Insufficiente costanza del volume sonoro ossia evanescenza.

Un'acuta osservazione di carattere psicologico è quella in cui l'autore, consigliando le norme per la compilazione della scheda di riparazione, afferma l'opportunità di fare talune domande al presentatore dell'apparecchio per farsi un'idea approssimativa sia della macchina che del cliente. Questa identificazione dell'apparecchio col cliente è giustissima. Uno stesso apparecchio che per un tale è ottimo spesse volte non piace ad altri e, di solito, tutti ritengono di possedere il più perfetto radioricevitore. Da questa considerazione ne scaturiscono i seguenti consigli da seguire durante l'interrogatorio del cliente:

1) Evitare di affermare che in seguito alla riparazione o modifica l'apparecchio funzionerà meglio di prima, o addirittura meglio di quando era nuovo; ciò oltre ad essere impossibile mette il cliente in condizione di attendere dei prodigi e lo prepara a delusioni.

2) Non cercare di screditare l'apparecchio esagerando i difetti, e non affermare che si tratta di riparazione difficilissima, ecc., ma essere obiettivi.

3) Ricordare che il cliente ritiene delicatissimo il proprio apparecchio radio, e che non desidera vederlo maltrattato. Non effettuare prove od altro con troppa fretta ed incuria, per darsi l'aria di praticoni, perchè ciò impressiona male il cliente.

4) Non fare mai in casa del cliente delle riparazioni importanti. Ciò che si può fare in laboratorio non si può fare sotto gli occhi del cliente, il quale non ama vedere il proprio apparecchio ridotto nelle sue parte componenti.

5) Ove sia possibile, applicare una piccola decalcomania su ciascuna valvola, e fare apporre la firma del cliente su ciascuna di esse, in modo da evitare scambi di valvole o timori da parte del cliente.

6) Curare molto il trasporto dell'apparecchio, in modo da dare al cliente l'immediata sensazione che l'apparecchio verrà trattato nel miglior modo possibile.

Infine è giustissima la preposizione inversa per cui spesso il cliente ritiene che il cattivo funzionamento della propria radio sia dovuto al riparatore:

« Eventuali tentativi di migliorare il funzionamento dell'apparecchio non hanno generalmente buon esito, e possono spesso costituire cause di noie, poichè l'utente può trasferire il proprio malcontento dall'apparecchio al riparatore.

Ripetiamo che appunto per questo spiccato spirito di osservazione denotato dal Ravalico, tecnico ormai noto ai radioamatori da molti anni, il libro sulle radioriparazioni si presenta come una guida sicura ed ottima per quanti hanno occasione di lavorare con impianti radioelettrici.

PAOLO UCCELLO

MARIA LABIA: *L'arte del respiro nella recitazione e nel canto* - Casa Editrice Ticci - Siena, 1940 - Pag. 38-46.

Sulla utilità degli esercizi respiratori per attori e cantanti ci illumina Maria Labia in un prezioso libretto pubblicato dalla Casa Editrice Ticci di Siena. L'autrice parla addirittura di « arte » del respiro; riteniamo che abbia adoperato tale termine allo scopo di nobilitare una pratica volta essenzialmente a fini artistici: il canto e la recitazione.

Se il termine precedente appare eccessivo per indicare l'apprendimento di regole tecniche, indubbiamente vere e forse dettate da un'esperienza personale, ci sembrano le parole della prefazione, là dove si dice che l'arte è frutto di studio e di sacrificio e che in tale campo, e quindi anche nella recitazione, naturalezza e perfezione si raggiungono solo attraverso un continuo esercizio ed un incessante controllo. Verità sacrosanta che gli attori dovrebbero sempre tenere a mente, non trascurando di apprendere quindi, con le altre, anche la tecnica del respiro.

Purtroppo però si è spesso notato che mentre in pratica ci si preoccupa, parliamo degli attori, di raggiungere un perfetto dominio dei propri mezzi fisici, degli organi, cioè, che governano la *mimica*, di quelli ai quali sono subordinati nel corpo umano le *espressioni*, si trascura in genere di compiere un adeguato esercizio col respiro, pensando che questo sia un elemento sottoposto solo ai bisogni naturali e sottratto quindi a qualsiasi governo di regole.

Invece, come insegna Maria Labia nel suo libro, l'istinto, in questo caso rappresentato dalla respirazione, ha bisogno di essere guidato, poichè anche la natura può formare oggetto di perfezionamento, dando, di conseguenza, enormi vantaggi.

Nè bisogna credere sia dovere solo dei cantanti *educare il fiato*, come si dice nel gergo. L'attività respiratoria è identica tanto per essi che per l'attore. « La sola differenza, leggiamo nel volumetto, sta in ciò: che per parlare, per recitare, per declamare, non si ha bisogno di prendere tanto fiato come per cantare. L'attività respiratoria rimane però la stessa. Anche l'attore deve abituarsi alla respirazione con l'attività riunita di tutti i muscoli della respirazione, come pure deve seguire egualmente la regola di trattenere un attimo il fiato. Certo è che l'attore incontra anche maggiori diffi-

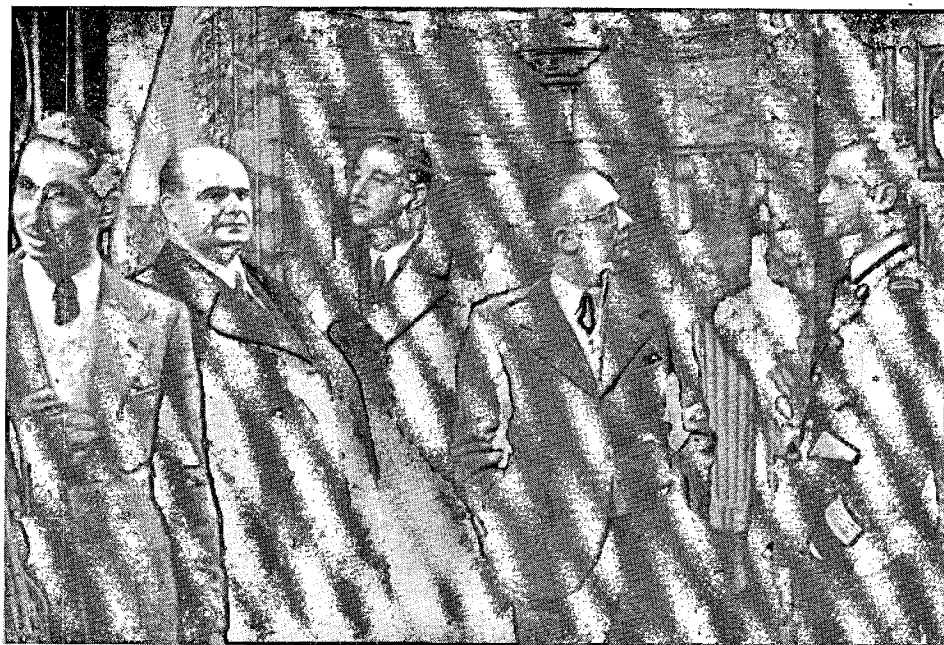
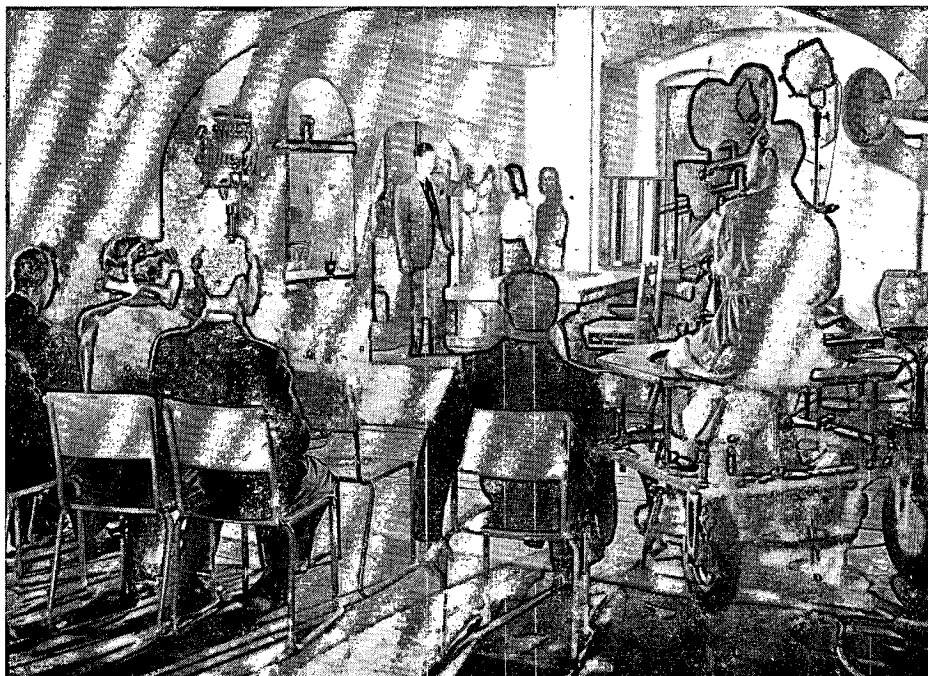
coltà del cantante nella respirazione dato che egli deve usarne più spesso fra una parola e l'altra o fra le parti di una frase ».

In definitiva ci sembra che la pratica delle regole di cui innanzi, miri, sia nel caso dell'attore che in quello del cantante, a renderli padroni di un mezzo del quale è necessario avere il dominio, onde raggiungere la perfezione nel proprio campo.

Non bisogna d'altra parte dimenticare l'utilità iginieca di una buona respirazione, poichè la relativa tecnica in tanto presenta dei vantaggi che si riferiscono ad una certa attività, in quanto soddisfa insieme dei presupposti igienici. Ecco quindi il punto in cui norma igienica e norma tecnica relativa all'arte si incontrano, scambiandosi le proprie utilità.

Anche questo è messo in evidenza nel libro di Maria Labia al quale rimandiamo per tutto ciò che riguarda l'apprendimento delle regole pratiche della respirazione, corredate, nel testo, da numerosi esempi ed esercizi.

e. p.

Visita della commissione cinematografica tedesca. — Da sinistra a destra: il regista Carl Froelich, l'Ecc. Vezio Orazi, il dott. Fabrizio Boggiano, il dott. Luigi Chiarini, direttore del Centro, il dott. Carl Melzer, il dott. Fritz Hippler

Visita della commissione cinematografica ungherese. — Da sinistra a destra: ing. Portalupi, Laszlo Balogh, Maggiore Masoero, il dott. Luigi Chiarini, il comm. Gianni De Tomasi

Una lezione pratica di ripresa in teatro

Un'inquadratura del provino « I cancelletti »
All. reg. Massimo Mida - Op. Pietro Portalupi

L'allieva Alda Grimaldi nel provino « Fuga »
All. reg. GIOVANNI PASSANTE - All. op. ALBERTO P. BESSONE

L'allieva Carla Del Poggio nel provino « La frustata »
All. reg. LEO CATTOZZO . All. op. PAOLO GREGORI

Vita del centro

Le eccezionali condizioni derivanti dallo stato di guerra non impediscono che il Centro Sperimentale di Cinematografia continui la sua normale attività per l'anno accademico 1940-41-XIX.

Ciò conferma ancora una volta la serietà degli intenti legati a questa nuova istituzione del Regime, a cui lo scorso anno è stata data degna sede in un edificio costruito sulla via Tuscolana, nella zona in cui sorgono anche gli stabilimenti di Cinecittà e la recentissima costruzione del L.U.C.E.

Molti allievi, al richiamo della patria in armi, si sono allontanati dalle aule di recitazione, dai laboratori o dal teatro di posa, per accorrere sui campi di battaglia, dimostrando praticamente come i giovani di Mussolini sappiano conciliare i due nomi d'arte e di patria, e mettere a tacere senza rimpianti la passione per la prima quando la seconda chiama.

I CORSI

I nuovi elementi. — Anche quest'anno i corsi dell'Istituto, iniziatisi il 5 novembre, sono frequentati da numerosi elementi che sostituiscono gli anziani già entrati in lavorazione. Si assiste così ad una rotazione, ad un avvicendamento tra allievi uscenti e nuovi arrivati che assume di anno in anno un ritmo sempre più regolare, in armonia col progressivo assestamento della produzione e col suo incessante sviluppo.

Il giusto criterio di immettere nei quadri del nostro cinema solo giovani preparati, ha reso necessaria un'accurata selezione degli aspiranti allievi attraverso alcune prove di esame stabilite nell'apposito bando di concorso. Tali prove hanno avuto anche lo scopo di mantenere il numero degli ammessi nel limite stabilito dai dirigenti del Centro, d'accordo con le competenti organizzazioni sindacali, in base alle esigenze effettive della lavorazione.

La selezione non è stata facile, data la grande affluenza di giovani in possesso tutti del diploma di scuola media superiore e moltissimi già laureati; i prescelti hanno dimostrato senza equivoci di avere a disposizione i requisiti indispensabili per intraprendere con profitto la carriera cinematografica. La selezione fra gli attori è stata fatta in base ai risultati del provino, girato per ciascun aspirante che avesse superato le prove teoriche di esame.

La serietà dei metodi di ammissione denota la cura che i dirigenti della nostra cinematografia pongono nella formazione delle giovani reclute per assicurarne il totale assorbimento da parte della produzione, abolendo quindi qualsiasi percentuale di coloro che, col tentare di iniziarsi alla carriera cinematografica anche attraverso il Centro, rischierebbero solo di andare incontro a delusioni.

L'ordinamento didattico e le cinque sezioni.

Il criterio fondamentale al quale si ispira l'ordinamento didattico della scuola è quello formulato fin dai primi anni della sua formazione; oggi, con i nuovi mezzi, con la completa attrezzatura tecnica di cui l'Istituto dispone, è possibile attuarlo in tutta la sua pienezza.

Il Centro si propone di conferire agli allievi di tutte le sezioni una robusta generale intelaiatura di cultura artistica e cinematografica in senso ampio, su cui impostare solidamente il bagaglio di cognizioni, in massima parte pratiche, proprie a ciascuna delle branche specializzate, intorno alle quali si organizza l'attività del cinema. Gli allievi delle cinque facoltà dell'Istituto, di regìa, cioè, di recitazione, ottica, fonica, scenografia, seguono, nelle otto ore giornaliere dedicate al Centro, corsi teorici e pratici, comprensivi di una serie di discipline che vanno dallo studio delle arti in genere, alle esercitazioni in teatri di posa.

La sezione regìa. — È il Direttore del Centro a presiedere questa facoltà da cui ogni anno escono gli elementi destinati ad incrementare i quadri della branca del nostro cinema, alla quale si richiedono le doti e le capacità più complesse. Collabora con il primo nel non indifferente lavoro una forte schiera di insegnanti, alcuni appartenenti al Centro fin dalla fondazione, altri più giovani.

Gli allievi della facoltà sono sedici; quattro di essi, Michelangelo Antonioni, Antonio Nediani, Amerigo Dalla Valle, Giovanni Passante servono attualmente la Patria in armi; gli altri: Antonio Covi, Giuseppe De Santis, Ivan La Rotella, Fausto Montesanti, Ugo Montini, Massimo Puccini, Sergio Sollima, Leopoldo Trieste, Leo Cattozzo, Enzo Provenzale, dedicano allo studio delle discipline pratiche e teoriche le loro giornate al Centro.

Le lezioni comprendono un corso di estetica cinematografica tenuto dal capo della facoltà, uno di sceneggiatura (Ins. Umberto Barbaro), uno di ottica e illuminazione pratica e teorica (Ins. Pietro Portalupi, Francesco Pasinetti), uno di fonica (Ins. Libero Innamorati); vengono impartite anche lezioni di produzione (Ins. Libero Solaroli), di tecnica industriale (Ins. Stanislao Cannizzaro) e di storia del cinema (Ins. Francesco Pasinetti) con apposite proiezioni di film. Inoltre gli allievi attori sono messi a disposizione degli allievi della Sezione Regìa per le esercitazioni di direzione artistica. Le esercitazioni pratiche si svolgono in teatro di posa e consistono nella ripresa di provini.

Tutti gli insegnamenti teorici hanno carattere monografico e vertono per tutta la durata del corso su un unico argomento principale. La materia prescelta quest'anno concerne i rapporti fra regista e attore.

La sezione recitazione. — Guida la sezione recitazione Umberto Barbaro; con lui coadiuvano, in ciò che si riferisce all'insegnamento della recitazione vera e propria, Giovanni Paolucci, Enrico Fulchignoni e Maria Jacobini.

Gli allievi (Carlo Giuliano Betti, Claudio Biliotti, Leopoldo Boldi, Ferdinando Boschetto, Sergio Cardini, Giovanni Costa, Pietro Bigerna, Vittorio Duse, Edoardo Grasso, Carlo Bressan, Luisella Artusio, Letizia Balboni, Adriana Benetti, Delia Cancellotti, Mietta D'Andrea, Gina Mancinelli, Laura Mari, Elena Mari, Pierina Paci, Lelia Parodi, Loretta Randi, Elvi Vallesi, Maria Antonietta Vigliarolo, Giulia Araldo, Enza Del Buono, Carla Del Poggio, Miralena Ekonomu, Alda Grimaldi, Beatrice Negri, Nicoletta Parodi, Gioconda Stary, Leni Vecellio, Armida Bonocore) raggiungono il numero di trentatrè: quattro dei giovani attori sono richiamati alle armi.

Le loro ore sono assorbite in buona parte dalla realizzazione in aula di brevi scene cui tutti partecipano a turno. Sebbene praticamente non « girate », tali scene serbano sempre, dal lato recitativo, carattere eminentemente cinematografico, non perdendosi mai di vista l'elemento base dell'estetica del cinema: *il montaggio.* La recitazione viene infatti subordinata in funzione di supposte inquadrature che gli allievi debbono sforzarsi di unificare mentalmente. Nozioni di estetica e cultura cinematografica sono impartite ad attori ed attrici in apposite lezioni. Per rendere proficuo al massimo l'insegnamento e per permettere a tutti di parteciparvi attivamente, gli allievi della sezione recitazione sono stati divisi in tre gruppi; ciascun gruppo, a turno, è poi messo a disposizione degli allievi registi per le esercitazioni di direzione artistica, in cui vengono guidati dal Direttore del Centro.

Un corso di dizione, tenuto dagli insegnanti Manlio Fancelli e Teresa Franchini, mira a correggere gli eventuali difetti di pronuncia di attori e attrici.

Sezione ottica. — Gli allievi della sezione ottica (Ins. Pietro Portalupi; allievi: Carlo di Napoli, Emilio Mazzario, Vittorio Sala, Giorgio Lezzi, Alberto P. Bessoni, Vertunnio De Angelis, Paolo Gregori, Umberto Pitscheider) accanto agli insegnamenti teorici di ottica e di illuminazione, seguono un corso di ripresa pratica in teatro di posa per la realizzazione di brevi scene la cui direzione artistica è affidata agli allievi registi; hanno anche a disposizione un attrezzato laboratorio di sviluppo e stampa ed un gabinetto di ripresa fotografica.

Sezione fonica. — Alle esercitazioni in teatro di posa partecipano, interessandosi della parte sonora, gli allievi fonici Felice Ciarla e Mario Morigi; essi seguono inoltre un corso di sensitometria (Ins. Libero Innamorati) e si dedicano direttamente alla fabbricazione di apparecchi (microfoni, ecc.) per la ripresa sonora.

Sezione scenografia. — Gli allievi scenografi (Carlo Germini, Flavio Mogherini, Vittorio Parisi, Edmondo Biganti, Lucio Finocchiaro, Vittorio Valentini) sono guidati dal Prof. Valerio Mariani, dall'architetto Pietro Aschieri, dall'architetto Antonio Valente e curano in genere la preparazione di bozzetti e scene per le esercitazioni in teatro di posa; è per essi obbligatoria la visita settimanale a musei e gallerie e la riproduzione in pianta dal vero dei monumenti più insigni antichi e moderni.

Accanto alla sezione scenografia esiste al Centro quella del *costume*. I giovani allievi (Tullia Baroncelli Feraboli, Maria Baroni, Bianca Cavaglieri, Parullo Lidia, Di Bari Bernarda) che in questa importante branca del cinema spiegano la loro attività, si esercitano in accuratissimi studi sui costumi delle varie epoche, riproducendo in disegni minuziosi i particolari dell'abbigliamento. Dirige i loro studi il prof. Sensani.

La storia dell'arte, della musica e della letteratura. — Gli allievi delle cinque sezioni del Centro hanno poi in comune alcune discipline di carattere generale, « Storia dell'Arte », « Storia della musica », « Storia della letteratura », necessarie per intendere nel pieno significato e valore il nuovo mezzo di espressione artistica a cui essi vogliono dedicarsi.

Le lezioni di storia dell'Arte, tenute dal prof. Valerio Mariani, vertono, per l'anno in corso, su Leonardo, Raffaello, Michelangelo pittore; le loro opere sono analizzate di volta in volta dagli allievi, sotto la guida dell'insegnante, in proiezioni in classe o in visite a musei. Il prof. Ronga, a cui è affidato il corso di storia della musica, svolge di questa il ciclo completo, dalle prime manifestazioni dell'epoca classica, quindi, ai nostri giorni. Il programma di storia

della letteratura è stato limitato, dall'insegnante prof. Bocelli, per la vastità della materia, all'esame delle prime opere narrative, con una particolare ricerca degli elementi strutturali comuni ad esse ed a quelle cinematografiche.

Il canto corale e l'educazione fisica. — Accanto a tali discipline, la cui utilità è palese sia allo scopo di accrescere e perfezionare la cultura artistica degli allievi, che all'altro di inserire il cinema nel quadro generale delle arti e di scoprire i caratteri comuni alle varie forme, è stato anche ripreso l'insegnamento del canto corale. Questo, con la ginnastica e la danza, obbligatorie per gli iscritti alla sezione recitazione, mira a perfezionare i mezzi fisici a disposizione dell'attore, rendendoli strumenti docili ed ubbidienti alla sua volontà.

I PROVINI

Le varie attività delle sezioni si convogliono e si unificano in definitiva, nelle esercitazioni in teatro di posa in cui viene praticamente realizzato quell'elemento *collaborativo* che costituisce il carattere di distinzione del cinema. È inoltre il teatro di posa il banco di collaudo delle energie e della passione di ciascun allievo, delle sue possibilità, delle sue capacità.

Per organizzare con ordine le esercitazioni in teatro e per saggiare le doti degli allievi si è, dopo un primo contatto teorico con il cinema, passati alla ripresa di alcuni provini, affidati interamente, nella realizzazione, agli stessi allievi. L'allievo regista prescelto comincia con lo stendere e sceneggiare la sua scena; egli deve porsi a contatto con il collega scenografo ed eventualmente col costumista, per la preparazione dei bozzetti e dei costumi, deve discutere con loro le numerose soluzioni dei vari problemi che sorgono di volta in volta, saper scegliere di esse la migliore, avendo sempre presente e ben chiaro ciò che intende realizzare. Contemporaneamente istruisce gli attori necessari alla scena e, venuto il momento della ripresa, deve collaborare con l'operatore alla disposizione delle luci. Al montaggio dei provini girati hanno provveduto gli stessi allievi registi, con l'aiuto di alcuno dei collaboratori, sia tecnico od attore, volontariamente prestatosi.

Rileviamo che tanto i metri di pellicola quanto le ore della ripresa venivano stabiliti in precedenza sulla sceneggiatura, per abituare ad una massima economia ed ad una assoluta padronanza e sicurezza del proprio lavoro.

GLI ESAMI TRIMESTRALI

A tre mesi di distanza dall'inizio dei corsi hanno avuto luogo gli esami previsti dal bando di concorso. I provini per la parte pratica e gli esami per quella teorica hanno permesso agli insegnanti ed ai dirigenti di fare il punto sull'attività di questo primo intenso periodo e di avere dei dati di fatto per la valutazione di ciascun allievo.

Gli esami si sono svolti sulle materie oggetto di insegnamento nelle varie sezioni; prove scritte o pratiche ed orali si sono succedute con regolarità nei giorni previsti. Per gli allievi della sezione regia l'esame scritto è consistito nell'analisi di un film (*Fortunale sulla scogliera* di E. A. Dupont) appositamente proiettato. Quindi essi si sono sottoposti alle prove orali per tutti gli insegnamenti impartiti e ad una prova pratica di direzione artistica degli attori. Questi invece hanno sostenuto un esame di cultura cinematografica e di recitazione. Gli allievi fonici sono stati interrogati sul programma teorico in precedenza svolto e quindi sottoposti ad una prova al tavolo di registrazione. Gli scenografi ed i costumi hanno improvvisato piante e bozzetti su temi assegnati. Gli ottici, oltre all'esame teorico, hanno proiettato dinnanzi alla commissione i provini in precedenza da essi girati.

In base ai risultati degli esami sono state compilate, per ciascuna sezione delle graduatorie. Ai primi delle graduatorie saranno assegnate in premio borse di studio.

VISITE AL CENTRO SPERIMENTALE

I particolari caratteri e le speciali funzioni del Centro Sperimentale di Cinematografia, istituto unico nel suo genere in Europa, rendono molto frequenti le visite di comitive di studiosi e di personalità.

Il 7 febbraio è stata la volta della Commissione cinematografica tedesca. Di essa facevano parte, oltre a vari componenti, il Direttore della Sezione cinematografica presso il Ministero della propaganda tedesca, ed il regista di Stato Carl Froelich.

Gli ospiti sono stati guidati nel giro minuzioso a tutti i reparti in piena attività, dal Direttore Generale per la Cinematografia, Ecc. Vezio Orazi e dal Direttore del Centro, Dott. Luigi Chiarini. I camerati tedeschi si sono quindi trattenuti a colazione con gli allievi che hanno improvvisato una manifestazione di simpatia.

VITA DEL CENTRO

Il 24 febbraio ha visitato il Centro il capo della sezione cinematografica ungherese presso il Ministero dell'Istruzione, Ladislao Balogh, interessandosi alle varie attività comprese nel programma della scuola.

Le visite delle due commissioni, germanica ed ungherese, stanno a dimostrare chiaramente come lo stato di guerra non impedisca a noi ed alla nazione alleata di incrementare i rapporti culturali ed artistici per stringere sempre più quei contatti che servono a saldare indistruttibilmente i vincoli tra i popoli amici impegnati per il momento nella lotta per la vita.

LA PRODUZIONE NEI TEATRI DI POSA DEL CENTRO SPERIMENTALE

Nel Teatro di posa del Centro Sperimentale di Cinematografia si è iniziata la lavorazione del film « Beatrice Cenci » per conto della Società Manenti. È questa la seconda volta che il teatro annesso all'Istituto viene concesso a ditte produttrici per la ripresa di film.

Intanto il Centro sta preparando un suo film, la cui lavorazione dovrebbe seguire quella della *Beatrice Cenci*. Il titolo dell'opera, che farà rivivere una trama ambientata nella pittoresca Roma dell'800, descritta nelle stampe del Pinelli e nei sonetti del Belli, è *Via delle Cinque Lune*.

Riassunto dei principali articoli in lingua tedesca e spagnuola

Fernando Cerchio: *Zusammenstellung und Montage eines Kriegsfilms.*

Der Kriegsfilm gehört unbedingt zu den Aktualitätsfilmen, in bezug auf Arbeitsverfahren und Arbeitsbedingungen. Der Kameramann hat mit der Wochenschau eine besonders schwierige Aufgabe; sie verlangt von ihm grosse fachmännische Geschicktlichkeit, genaue Kenntniss der innigen Ansprüche und der Gesetze des Films in betriff seines darstellenden Ausdrucks und am meisten soll er die Bedürfnisse und Möglichkeiten der Montage kennen.

In der Verarbeitung von Wochenschaufilmen steht di Gestalt des Monteurs im Vordergrund: seine Rolle ist höchst bedeutend. Wer eigentlich derartige Filme schafft, ist der Monteur selbst, da hier di anderen Mitarbeiter, die in den Spielfilmen mitwirken, wie Verfasser, Spiel. und Szenarleiter, u.s.w., abwesend sind.

Welche Richtungen soll nun die Montage der Kriegsfilme folgen? Zwei grundsätzliche Beurteilungsmittel stehen zur Verfügung: 1. das gaschichtlich militärische Kriterium und 2. das phantastisch-schauspielerische.

Im ersten Falle, haben die eigentlich kinematographischen und künstlerisch darstellenden Werte keine hauptsächliche Bedeutung; es handelt sich ja nur um Genauigkeit und klarer, nüchterner Wahrheitsliebe in der Wiedergabe. Im zweiten Falle dagegen handelt es sich um eine derartige Zusammenstellung der Aufnahmen, dass sich der Bildstreifen zu einem Spielfilm entwickelt, ohne doch den Dokumentswesenszug aus den Augen zu verlieren. So kommt man eben am Punkt der Wahrhaftigkeit und Tatsächlichkeit, eine heikle Frage, eine Aufgabe, dessen Lösung nur durch einen gewissen Weitblick und mit klugen Verstand erreichbar ist.

Eine andere interessante Frage ist die der Tonschrift. Man ist der Meinung, die beste Lösung sei in den vortrefflichen technischen Verfahren des Asynchronismus zu suchen; ein musterhaftes Vorbild bieten uns in diesem Gebiete die Chöre der deutschen Kriegsfilme.

Mario Praz: *Der Adler und die Schlange.*

In den letzten 15 Jahren hat Mexiko seine Apotheose in der Kunst erreicht. D. H. Lawrence's « The Plumed Serpent » (1926) und « Mornings in Mexico »

(1927), Emilio Cecchi's « Messico » (1932), und seine mexicanischen Seiten « America Amara » (1940), Jack Conway's « Viva Villa! » (1933) und S. M. Eisenstein's « Thunder over Mexico » (1934), haben das düstere und tief leidenschafliche Epos des revolutionären Mexiko's in der Welt verbreitet. Die Verfasser jener Filme sind alle Ausländer: es mag interessant sein, mit mexikanischen Augen die selben Ereignisse wieder zu betrachten.

« El Aguila y La Serpiente » (Der Adler und die Schlange) gewann sobald erschienen (1928), grosse Bekanntheit. Der Verfasser, Martín Luis Guzmán, nach einer sehr regsamen politischen Tätigkeit im Vaterlande, nam an Adolf Huerta's Presidentenunternehmung teil und musste deshalb nach dem Zusammenbruch des Versuches nach Spanien ziehen, wo er schon vorher in Verbannung gewesen. Hier wiedmete er sich dem literarischen Schaffen und u.a. bearbeitete er Pancho Villa's Erinnerungen.

« El Aguila y la Serpiente » kann man als eine chronologische Erzählung der Ergebnisse aus der von ihm mitgelebten verfassungsfreundlichen Revolution definieren. Aber es handelt sich um eine eigenartige Chronik, die zwischen Reportage und dichterischer Schaffung schwingt. Ein unregelmässiges Buch, wo man neben inhaltsreiche, schwungvolle und kraftsprühende Abteile manche hie und da lebhaft, öfter aber abgedroschene Plaudereien trifft. Doch verleiht das harmlose Gemüt des Verfassers auch den schlappesten Teilen des Werkes eine naive und frische Munterkeit. Nur in seinen stärksten Kapiteln verfasst, wäre das Buch vielleicht zu einen düsteren Meisterwerk geraten. Guzmán hat aber nach Einheitlichkeit nicht gestrebt und mit gleicher Leichtigkeit eine schmackhafte Mahlzeit, den Aufenthalt in einem Luxushotel; eine Eisenbahnfahrt oder eine Erschiessung beschrieben, immer harmlos und flatternd und gleichzeitig auf Einzelnheiten weilend, womit es ihm jedoch gelingt, in den glücklichen Momenten seines Eifers der Beschreibung eine unvergessliche Miene zu verleihen.

Wir sind der Meinung, die Kräftigen Seiten dieses Werkes hätten es verdient, einen Eisenstein zu begeistern.

VLADIMIR NILSEN: *Theoretische Fassung der Photogenik.*

Hat eigentlich irgend ein Gegenstand eine innere Ausdrucksfähigkeit? Eine Antwort könnte uns die bekannte photogenische Theorie anbieten.

Nach Louis Delluc soll es ausdruckvolle, charakteristisch « photogenische » Antlitze geben, und Gesichte ohne Ausdruck, ohne Charakter, « unphotogenisch ». Jene Theorie hat man sogar an Gegenständen anpassen wollen, sodass man « wirksame » Gegenstände in Betracht nahm, weil sie mit einem genauen Umriss, mit einer Schatten- und Lichtspiele anbietenden, glatten und glitzerigen Oberfläche versehen waren. Das ist aber ein gemeiner, rein kaufmännischer Formalismus, der trotzdem im europäischen Film eine gewisse raffinierte Beschaffenheit erhalten konnte; im amerikanischen Film dagegen zu bloser Geschäftsmacherei, der kein Begriff entspricht, herabgesunken ist.

Arnheim stürzt sich in *Film als Kunst* auf jene Filme worin man mit Zucker bestreut, was dagegen zum Kampfe fordern sollte. Heute kann von einer Theorie der Photogenik eigentlich nicht mehr die Rede sein. In der Praxis weigert sich überhaupt der Film jede satzungsgemässe künstlerische Vorschrift anzunehmen.

Am Anfang der Mechanisierung der Industrie betrachtete man die Maschine als doppelt unästhetisch. Die ersten Lokomotiven waren nicht nur hässlich in sich, sondern auch mit falschen klassischen Reliefschmückungen geziert, die einen unangenehmen Eindruck machten, da sie durchaus unbegründet waren. Als die Maschine eine ihrem Zwecke entsprechendere und dadurch wohlgefällige Linie erreicht, so will man ihr auch eine objektive, eigenartige Schönheit anerkennen, anstatt einzusehen, dass uns eine Maschine schön vorkommt, weil sie uns den Gedanken der Geschwindigkeit, der Bewegung, des Antriebs hervorruft und vorstellt. Auch bei lebenden Wesen, meistens bei den Menschen, ist die ästhetische Wahrnehmung an sozialen und historischen Bedingungen verbunden. Förmliche Eigenschaften sind kein wesentliches Kriterium für die künstlerische Schätzung der Ausdrucksfähigkeit eines Objektes. Am Grunde der ästhetischen Wahrnehmung liegt ein ideologischer Komplex, den man nicht ohne weiteres ausschliessen kann. Daswegen wird jede nur mit starren und abstrakten Regeln bestimmte Auswahl von ausdrucksbegabten Wesenszügen stets falsch sein und blos zum oberflächlichen Typus eines « Schönheitsvorbildes » führen können.

Ein interessantes Beispiel könnte uns die Beobachtung der Entwicklung der Theorie des « Sex Appeal » im amerikanischen Film anbieten. Das Überwiegen dieses Beurteilsmittels hat so zu sagen zu einer Versteinerung in der Auswahl der Darsteller, der Beleuchtungen und der Aufnahmen gebracht, bis man endlich zum Schönheitstypus für illustrierte Postkarten gekommen ist.

Wie sehr jenes optisches Verfahren einen Antlitz verändern vermag, zeigen uns Bild 98 u. 99 sehr klar. Im Bilde 100 wiedergeben wir 6 Vordergründe aus amerikanischen Filmen. Man beobachte wie alle Gesichter ähnlich sind und man vergleiche sie auch mit den Mädchenfiguren des Bildes 101. Bild 102 u. 103 wiedergeben Photogramme aus deutschen Lichtspielstreifen. Das Subjekt ist immer dasselbe; der Kameramann kennt eine einzige Zusammesetzungsart. Sollte man die Photogramme unterschieben, so würde es kaum jemand bemerken.

UGO CAPITANI: *Der Französische Film im Rahmen der Nationalen Revolution.*

Das Haupt des französischen Staates bemüht sich gegenwärtig um dem französischen Filmwesen den Antrieb nach einer korporativ wirtschaftlich kontrollierten Wendung zu geben.

Die Grundlinien dieser neuen Ordnung wurden mit dem Gesetz des 16 August 1940 bestimmt, womit man einen Organisationsausschuss errichtete, mit der Aufgabe, die Anzahl der Unternehmungen, dessen Produktionsprogramme festzustellen, den Einkauf und die Verteilung der Rohstoffe zu organisieren und endlich auch die Zwangs- und Strafmassnahmen zu bestimmen.

Ein Berufsausweis wurde geschaffen, womit jede Person die an Schaffung und Verbereitung eines Films teilnimmt, versehen sein muss.

Die Filmverleihung oder « Projektionsgenehmigung » darf nur nach Prozent auf Nettoeinnahme und nicht nach einer irgend im voraus abgemachten Summe statt finden. Ein garantiertes Minimum sowie ein progressives Prozent sind dennoch erlaubt, während Meterverleihungen endgültig verboten sind.

Der Organisationsausschuss besteht aus einem verantwortlichen Direktor und einer beratenden Kommission von 20 Mitgliedern. Der verantwortliche Leiter ist auch der Vertreter des Berufs vor jeder privaten Unternehmung und jedem öffentlichen Amt in Frankreich oder des Auslandes. Er hat die Befugnis, willkürlich die Beratungskommission in vollzähliger oder teilweiser Sitzung zu berufen.

Die verschiedenen Abteilungen der Filmindustrie sind folgende: 1. Technische Gewerbe; 2. Produzenten; 3. Mitarbeiter (Regisseure, Darsteller, Verfasser); 4. Verleiher; 5. Kinobesitzer. Infolgedessen verteilt sich auch die Kommission in fünf Unterkommissionen. Der Ausschuss ist als juristische Person betrachtet.

Zwischen Regierung und Ausschuss steht ein Kommissar der sein Veto einlegen darf und den eventuell abwesenden Direktor vertritt.

LIBERO INNAMORATI: *Moderne Einrichung einer Kopie- und Entwicklungsanstalt.*

Die ganze Ausrüstung muss strengst wissenscraftlich zweckmässig sein. Erstens soll der Staub sorfältigst beseitigt werden. Fenster sollen nicht zu öffnen sein und die Lüftung darf nur durch besondere Vorrichtungen statt finden. Ventile, mit Stoffen abgesperrt, die dem Druck leichten Widerstand entgegenstellen, versichern die Gasausströmungen, im Falle von Feuerbrunst, sodass keine Explosionsgefahr vorhanden ist.

Die Negativenniederlage liegt von den anderen Aufbewahrungsorten entfernt. Am ersten Stock befinden sich die Laboratorien, die Montage- und Projektionsräume, während die technischen Bedienungen im untersten Geschoss Platz finden.

Die Entwicklungsgeräte und Apparate besetzen die Hälfte des freien Raumes. Ein erstes Maschinenpaar dient zur Entwicklung des Bildnegativs, ein zweites entwickelt das Tonnegativ und ein drittes ist für das Positiv eingerichtet.

Entwicklung und Fixierung finden in einzelnen Räumen, je nach den verschiedenen Emulsionen statt, Spülung und Trocknung dagegen in einem einzi-

gen Raum, die schwarzangestrichenen Türen, mit Lichtklappen versorgt, sind stets offen.

Die Entwickulungapparate für Positive sind automatisch. Die verschiedenen Einrichtungen für Tonwiedergabe u.s.w. sind nach den Erfordernissen der Registrierung eingestellt. Die Emulsionen werden durch besondere Messungsausrüstungen massgeblich versorgt, mit vielen Sensitometern, und in dazu geeigneter Abteilung.

In Raum des Negativschnittes wird die Montage und Zusammenstellung versorgt um einen tadellosen Erfolg des Positivs zu versichern.

Die Entwicklungsbäder werden in besonderen Räumen verbereitet und filtriert, und jede halbe Stunde chemisch geprüft.

Im Kellerraum befinden sich die Elektrizitätzentrale, die Lüftungsvorrichtungen und der Heizkessel.

Die Austrocknung erfolgt in besonderen Glasschränken mit standhafter Temperatur und Feuchtigkeit. Die am meisten gebrauchte Formel für Bad u. Entwicklung des Negativs ist die bekannte D. 76 Kodak, wofür man gewöhnlich sieben ein halb Minuten braucht.

Für die Entwicklung des Positivs wird eine Änderung der D. 76 Kodak Formel eingeführt.

Fernando Cerchio: *Composición y montaje del film de guerra.*

El documentario de guerra puede ser plenamente clasificado en la categoría del film de actualidades. Basta considerar los sistemas y las condiciones de su elaboración.

El trabajo del operador de actualidades es particularmente difícil. Para ser un buen operador de actualidades hace falta una gran competencia cinematográfica, se necesita conocer a fondo los modos y las leyes del cinema como lenguaje y sobretodo las posibilidades y las exigencias del montaje.

La figura del montador reviste en la elaboración del film de actualidades una importancia extraordinaria. En efecto, el creador del documentario es el montador, no existiendo aquí los otros colaboradores que toman parte a la creación de un film normal: autor del argumento, del escenario y regista.

¿ A qué criterios debe inspirarsi el montaje del film documentario de guerra? Dos pueden ser los criterios fundamentales. I.Histórico-técnico-militar; II. Fantástico-espectacular.

En el primer caso, los valores más típicamente cinematográficos y expresivos en sentido artístico tienen poca importancia, se trata sólo de ilustrar hechos y lugares con absoluta claridad y fidelidad a lo acaecido.

En el segundo caso, se trata de componer con el material rodado un film que sin perder su valor documentario adquira el carácter de espectá culo como tal pueda ser proyectado a la masa del público.

Surge a este punto la cuestión del verismo documentario, cuestión delicada que se debe resolver con un cierto punto de vista amplio y con mucha prudencia.

Interesantísimo problema es el de la columna sonora. Creemos que su solución debría con mucha más frecuencia de lo que hasta ahora acaece inspirarse a aquel exquisito medio cinematográfico que se llama asincronismo. Citamos como ejemplo el magnífico uso de los coros en los documentarios de guerra alemanes.

Mario Praz: *El águila y la serpiente.*

En los últimos quince anos Méjico ha tenido su apoteosis en el arte. D. H. Lawrence con *The plumed serpent* (1926) y con *Mornings in Mexico* (1927), Emilio Cecchi con *Messico* (1932) y con las páginas mejicanas de *America amara* (1940), Jack Conway con *Viva Villa* (1933) y S. M. Eisenstein con *Thunder over Mexico* (1934) han difundido ampliamente la epopeya siniestra y patética del Méjico rivolucionario. Los autores de estas obras son extranjeros: puede ser interesante ver aquellos advenimientos con los ojos de un mejicano. *El águila y la serpiente* tuvo vasta resonancia desde la época de su publicación en el 1928. El autor, Martín Luis Guzmán, después de una agitada vida política en su patria, tomó parte al tentativo presidencial de Adolfo Huerta y después de la quiebra de esta empresa se vió obligado a refugiarse en España, donde se dedicó por entero a la actividad literaria. Entre otras cosas reordenó los recuerdos de Pancho Villa.

El águila y la serpiente puede tal vez definirse una crónica de la revolución constitucionalista a la cual Guzmán tomó parte. Pero es una crónica sui generis, que varía entre el reportage sensacional y la escrtiura de arte. Libro desigual, junto a capítulos densos y vibrantes contiene trozos que desarrollan una charlatanería a veces pintoresca, frecuentemente banal. Mas la actitud del autor, siempre sincera, asegura sabor de fresqueza aun a las partes más débiles. Si todo fuese en la clave de los capítulos fuertes, el libro habría resultado un hosco capolavoro. Mas l'autor non lo ha concebido constructivamente, no se ha preocupado de dar unidad de colorido, ha descrito con la misma facilitad una cena suculenta, la estadía en un albergo de lujo, un viaje en tren, un fucilamiento. Siempre con la ingenua volubilidad y aquella abundancia de particulares que en los momentos de mayor interés da a las cosas descritas una inolvidable fisonomía. Creemos que las robustas páginas de este escritor habrían merecido inspirar un Eisenstein.

Vladimir Nilsen: *Teórica de la fotogenia.*

¿ Existe una expresividad intrínseca en un objeto cualquiera ? Una respuesta podría ser la famosa teoría de la fotogenía. Según Luis Delluc existen

rostros expresivos, característicos, « fotogénicos », y rostros inexpresivos, sin carácter, no fotogénicos. Ee quis o más tarde extender la teoría a los objetos y se consideraron « objetos eficaces », objetos de contornos netos, con juegos de luz y sombra, superficies lisas y relucientes. Manifestación de formalismo comercial, vacío de pensamiento, que en cuanto a calidad mantiene un cierto refinamiento en el cinema europeo, mas deviene una cosa banal y vulgar en la producción estandardizada de los americanos. El Arnheim — *Film als Kunst* — condena aquellas películas en las cuales « se sirve recubierto de azúcar algo que reclamaría una batalla ».

Hoy podemos considerar muerta la teoría de la fotogenia. En la práctica, el cinema rechaza toda especie de receta estética canonizada. En el período de origen de la industria de las máquinas, la máquina era considerada como doblementc antiestética. La locomotora primitiva — además de ser fea en sí misma — iba adornata con decoraciones en relieve en estilo pseudoclásico que impresionavan desagradablemente por no tener ninguna justificación. Cuando más tarde la máquina se adelgaza y se embellece, se le quiere atribuir una belleza objetiva propia, en vez de admitir que para nosotros la máquina es bella porque a su vista se asocia la idea de la velocidad, del movimiento. También en el caso de seres vivientes y más aún en el caso del hombre, la percepción estética es condicionata socialmente e históricamente. Las propiedades formales no son el criterio principal de la valutación artística de la expresividad de un objeto. A la base de la percepción estética está un complejo ideológico que no se puede excluir. En consecuencia, cualquier elección de caracteres expresivos hecha solamente con el auxilio de recetas estéticas y de leyes abstractas fijadas definitivamente, será fundamentalmente errada y conducirá sólo al tipo superficial de un modela de belleza.

Como ejemplo es interesante estudiar la evolución de la teoría del « sex appeal » en el cinema americano. El predominio de este criterio ha llevado a la fosilización o estandardización en la elección de los actores y en los métodos de iluminación y de fotografía y a la creación de una belleza de tarjeta postal.

Como estos tratamiento ópticos modifiquen el rostro de una persona resultará claro de un parangón entre las figuras 98 y 99. En la fig. 100 reproducimos seis primeros pranos de películas americanas. Obsérvese come todas estas caras se asemejan entre ellas y a los retratos de muchachas de la fig. 101. Las fig. 102 y 103 reproducen fotogramas de films alemanes. El sujeto es siempre el mismo, el operador no conoce más que una manera de composición. Los fotogramas se podrían substituir y ninguno se daría cuenta.

Hugo Capitani: *La cinematografía francés en el cuadro de la revolución nacional.*

El jefe del Estado francés se esfuerza actualmente en orientar aquella cinematografía hacia un sistema corporativo y de economía reglamentada.

La ley del 16 de agosto de 1940 ha echado las bases de la reorganización. Por ella fué instituido un « Comité de organización » encargado de hacer el censo de las empresas y de sus respectivos medios de producción, de los stocks y de la mano de obra, de establecer el programa de la producción, de regular la compra y la repartición de las materias primas, de disciplinar la actividad de las sociedades y de proponer al Ministerio pertinente las sanciones aplicables a los transgresores de las normas corporativas emanadas.

Ha sido también creada una « tarjeta de identidad profesional » de la cual deben proveerse los principales elementos que participan a la industria y a la creación de la película.

Según las nuevas disposiciones de ley, la autorización de proyección o alquiler de la película no puede concederse por un precio á forfait sino solamente por un porcentaje de las entradas netas. Se permite además el sistema del mínimo garantizado y el de porcentaje progresivo. Queda absolutamente prohibido el alquier « a metro » que muchos usaban antiguamente.

Es prohibida, por otra parte, la proyección de dos o más películas de un metraje superior a 1.300 metros cada una. Queda así eliminado el programa doble.

El Comité de organización comprende un Director responsable y una Comisión consultiva de veinte miembros. El Director responsable está encargado de la dirección general de la industria cinematográfica y representa a la profesión ante los organismos públicos y privados, franceses y extranjeros. Puede convocar la Comisión consultiva cuando lo estime oportuno, sea en sesión plenaria que es sesión parcial. Entre el Gobierno y el Comité existe un puente: el Comisario del Gobierno, que tiene derecho de veto, apelable ante el Ministerio. En caso de falta del Director, el Comisario puede hacer sus veces.

LIBERO INNAMORATI: *La organización moderna de un establecimiento de desarrollo e impresión.*

Se debe inspirar al más absoluto rigor científico. Se dedica el mayor cuidado a impedir que entre el polvo. Las ventanas son inabribles y la circulación del aire se asegura por medio de especiales aparatos. Aberturas-válvula recubiertas con material poco resistente a la presión garantizan el escape de los gases en caso de incendio y eliminan el peligro de explosión. El depósito del negativo se construye lejos de los otros servicios. En el primer piso se encuentran los laboratorios i las salas de montaje y proyección. Los servicios técnicos están en el entresuelo. Las máquinas de desarrollo ocupan la mitad del espacio disponible. Las máquinas son dispuestas por pares. Un primer par es destinado al desarrollo del negativo escena, un segundo par al desarrollo del negativo sonoro y un tercero al positivo.

Desarrollo y fisaje se verifican en varias cámaras obscuras separadas, según las características de las emulsiones sensibles. Lavaje y desecación se verifican en un solo local. Las puertas — a laberinto de luz — son pintadas de negro y siempre abiertas.

Las máquinas de desarrollo para el positivo son automáticas. La impresora para columna sonora es del tipo sin resbale y a luz ultravioleta; y es necesario preveer sus adaptamientos para los diversos tipos de registración sonora: *RCA*, *Western Electric*, ecc.

Para determinar con precisión las curvas características de las emulsiones sensibles eviste una sección sensitométrica, con un número adecuado de sensitómetros.

En la cámara del corte del negativo se prove al acoplamiento y al montaje, para asegurar el perfecto éxito del positivo.

Los baños de desarrollo se preparan y filtran en locales especiales separados. Cada media hora se efectúa un control químico.

En el entresuelo están la central eléctrica, el sistema de aireación y la calefacción.

La desecación se efectùa en armarios de vidrio a temperatura y humedad constantes.

La fórmula más conocida y usada de baño de desarrollo para negativo es la famosa D 76 Kodak. Con la cual el tiempo de desarrollo es de 7 minutos y 30 segundos.

Para el desarrollo del positivo se usa una modificación de la D 76 Kodak.